

इलाहाबाद यूनिवर्सिटी को डी० फ़िल० उपाधि के लिए
डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी के निर्देशन में
प्रस्तुत प्रबन्ध

छायावादयुगीन काव्यभाषा का निराला के विशेष
सन्दर्भ में अध्ययन

कु० रेखा खरे

हिन्दी विभाग, इलाहाबाद यूनिवर्सिटी
१९७३

विषय - सूची

पृष्ठ

सूचिका	- क - ल
अध्याय १ : काव्यभाषा : प्रकृति और प्रक्रिया	- १ - २०
अध्याय २ : जाधुनिक सदीवाली हिंदी काव्यभाषा का विकास : ब्रजभाषा की मापदण्डता में	- २१ - ३२
अध्याय ३ : जयदेव प्रसाद की काव्यभाषा	- ३३ - ८५
✓ अध्याय ४ : निराला की काव्यभाषा (क) विकास क्रम (ख) विविध रूप (ग) प्रक्रिया	- ८६ - १४२
अध्याय ५ : सुमित्रानन्दन पन्त की काव्यभाषा	- १४३ - १६६
अध्याय ६ : महादेवी की काव्यभाषा	- १६७ - १८१
अध्याय ७ : श्यामावादी काव्यभाषा का स्वरूप	- १८२ - १९२
✓ अध्याय ८ : निराला की कविताओं का अध्ययन (१) 'जुही की कली', (२) 'संध्या-सुन्दरी', (३) 'बादल राग', (४) 'गीतिका', (५) 'तौहती पत्थर', (६) 'सरोज-स्मृति', (७) 'राम की शक्ति-पूजा', (८) 'तुलसीदास', (९) 'कुसुमा', (१०) 'स्नेह-निर्झर वह गया है', (११) 'केला', (१२) 'नये पत्ते' तथा (१३) पार्वती गीत : 'वर्षना', 'वाराणसी', 'गीतगुप्त' ।	- १९३ - ३७२

परिशिष्ट :

- ३७३ - ३७७

भूमिका

काव्यभाषा साहित्य-चिन्तन की नई दिशा है, जिसमें भाषाविज्ञानिक और परंपरित काव्यशास्त्रीय पद्धति से अलग कविता के आंतरिक संघटन को समझने का उपक्रम होता है ।

हिंदी में काव्यभाषा संबंधी चिन्तन की प्रशस्त परंपरा नहीं है । आधुनिक युग में आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने अवश्य कविता की भाषा पर कुछ टिप्पणियाँ की । इस विषय से संबद्ध अपने सैद्धांतिक और व्यावहारिक चिन्तन में 'संश्लिष्ट' शब्द का प्रयोग उन्होंने किया, लेकिन इसके अतिरिक्त कोई अन्य महत्वपूर्ण उपपत्ति वे प्रस्तुत नहीं कर सके । 'संश्लिष्ट' से जुड़ी 'जटिलता' की प्रक्रिया को उन्होंने नहीं खोला । अधिकतर उनकी दृष्टि चाक्षुष संवेदन पर रही । नयी कविता के युग में कुछ समीक्षकों का ध्यान इस महत्वपूर्ण किन्तु प्रायः उपेक्षित पक्ष की ओर गया और काव्यभाषा-संबंधी मौलिक, विचारोत्तेजक चिंतन का आरंभ संभव हो सका ।

इस संदर्भ में 'भाषा और संवेदना' (१९६४ ई०) पुस्तक उल्लेखनीय है, जिसमें काव्यभाषा के पक्ष पर सोचने-विचारने में पछल करनेवाले डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने तीव्र - संपृक्त दृष्टि का परिचय दिया है और कई एक मौलिक स्थापनाएँ रखी हैं । भाषा को भावों की अनुगामिनी माननेवाली परंपरित बैठी-झाई दृष्टि का रचना के स्तर पर प्रत्यास्थान कर उसके स्वतंत्र व्यक्तित्व की वास्तव-विश्वासपूर्ण उद्घोषणा उनकी एक और सब से प्रमुख स्थापना है ।

काव्यभाषा की लेकर प्रसर टिप्पणियाँ आधुनिक युग के प्रमुख समीक्षक डॉ० नागेश सिंह ने 'कविता के नये प्रतिभा' (१९६६ ई०) में की हैं । रचनाकार-समीक्षकों में कवि ने भाषा के 'काव्यभाषा के पक्ष पर

शैलीक-सर्जनात्मक ढंग से विचार प्रस्तुत किये हैं (द्रो 'आत्मनैपद', 'तारसप्तक') काव्यभाषा के प्रति इस उत्साही-स्वस्थ दृष्टि का हिन्दी शोध-क्षेत्र में प्रभाव पड़ा हो, ऐसी नहीं लगता । कविता में भाषिक सृजन की समस्या पर सोचने-विचारने की शोध-क्षेत्र में शायद आवश्यकता नहीं समझी गई । एक बात और । शोध का वैशिष्ट्य साधारणतः तथ्यात्मकता के हर्ष-गिर्दों में आँका गया है । आधुनिक साहित्य और चिंतन के प्रसंग में शोधकर्ता भी, स्वतंत्र आलोचक की तरह रचनात्मक घरातल पर विचार कर सकता है, इस मान्यता को हिन्दी में प्रोत्साहन नहीं मिला है । यह हिन्दी शोध के सर्जनात्मक संवर्णन के लिए एक बड़ा अवरोध है ।

इस दृष्टि से 'हायावादी काव्यभाषा' विषयक प्रस्तुत प्रबंध में रचना के सर्जनात्मक पक्ष पर विचार किया गया है । काव्यभाषा के दृष्टि - बिन्दु से रचना-प्रक्रिया के जटिल और संश्लिष्ट स्वरूप के परीक्षण का प्रयत्न है । समसामयिक युग में काव्यभाषा संबंधी पुष्ट सैद्धांतिक चिन्तन हुआ है, किन्तु कविताओं के व्यावहारिक विश्लेषण द्वारा भाषिक सृजन के अपेक्षाकृत अधिक गहरे घरातल का संस्पर्श करने की प्रवृत्ति कम रही है । (यहाँ यह नहीं अदेखा किया जा रहा है कि सिद्धांत व्यवहार से ही बनता है, पहले से बना-बनाया नहीं होता, तभी वह अनुभव के स्तर पर विश्वसनीय बन पाता है । इस रूप में सिद्धांत और व्यवहार अलग-अलग तत्व नहीं हैं)

इस साहसिक और रचनात्मक जुनौती से उत्प्रेरित होकर अन्तिम अध्याय में निराला की कुछ विशिष्ट कविताओं की आंतरिक संघटना की समझने की चेष्टा की गई है, यों व्यापक रूप में तो पूरे प्रबंध में ही भाषिक सृजन के पहलू को विवृत करने की प्रवृत्ति रही है । काव्यभाषा के सैद्धांतिक और व्यावहारिक दोनों घरातलों का रचना के स्तर पर संस्पर्श करने की कोशिश है, क्योंकि तभी रचना और उसकी प्रक्रिया का वैशिष्ट्य उसकी समग्रता में समझा जा सकता है ।

निराला की स्थिति सभी हायावादी कवियों में विशिष्ट रही है । उनका काव्य-व्यक्तित्व सब से अधिक गत्यात्मक, प्रसर और वन्द्यणी रहा

है, जिसका जीवंत साक्ष्य प्रस्तुत करती है उनकी काव्यभाषा। काव्यभाषा को लेकर निराला ने मानस में रचनात्मक बेचैनी उनके विविध भाषा-स्तरों में देखी जा सकती है। व्यक्ति के रूप में तो एक लंबे अरसे तक वे उपेक्षित रहे, कवि के रूप में भी उनकी प्रतिभा को बहुत समय तक नहीं पहचाना गया। बाहर में कर दिया गया हूँ। भीतर, पर, भर दिया गया हूँ। मैं कवि के मानसिक दन्त की ध्वनि सुनी जा सकती है।

निराला के समृद्ध-संश्लिष्ट सृजन की ओर कुछ ही समीक्षकों का ध्यान गया। डॉ० रामविलास शर्मा ने अपनी पुस्तक 'निराला' (१९४८ ई०) में कवि की रचनात्मक दामता को उजागर करने की पहल की। निराला पर अपनी नई पुस्तक 'निराला की साहित्य-साधना' (खण्ड १) में वे मुख्यतया जीवन-लेखक की भावभूमि से अनुप्राणित रहे हैं, वैसे निराला के कवि रूप को प्रतिष्ठित करने की उनकी प्रवृत्ति देखी जा सकती है। क्रांतिकारी कवि निराला (सं० २००४) में डॉ० बच्चनसिंह ने निराला के उन्मुक्त काव्य-व्यक्तित्व को विवृत करने की कोशिश की है। निराला पर उल्लेखनीय पुस्तक 'निराला और विजागरण' (१९६५ ई०) में डॉ० राम बहन मटनागर ने निराला की काव्यभाषा-विषयक पैनी समझ की ओर कई स्थलों पर संकेत दिये हैं - 'एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण दिशा निराला की काव्यभाषा से संबंधित है। काव्यभाषा के क्षेत्र में उनके प्रयोग सिद्धता तक पहुँचे हैं और जहाँ उनके काव्य में खड़ीबोली की काव्यभाषा के विकास का सारा इतिहास समाहित हो गया है' - (पृ० ४१७)। नये समीक्षकों में रमेशचन्द्र शाह ने अपने छिटपुट लेखों में ही सही, निराला की भाषा-चेतना पर बढ़िया टिप्पणी की है, 'भाषा की काव्यमुक्ति क्यों होती है और कैसे होती है, यह हम निराला से लिख सकते हैं' - (बालीचना, अक्टूबर-दिसंबर, १९७० ई० 'भाषा की काव्यमुक्ति' शीर्षक लेख)। दूधनाथ सिंह की पुस्तक 'निराला : वात्माहता वास्था' में निराला की कविताओं के आंतरिक संघटन को समझने की बाकुलता है, लेकिन वह मुख्यतया कवि की अपनी भावभूमि से परिचालित है।

इस दृष्टि से निराला के काव्य-सृजन के इस महत्वपूर्ण पक्ष को प्रस्तुत अध्ययन में लिया गया है। निराला की काव्यभाषा, अपनी विविध स्तरीयता और अर्ध-समृद्धि में स्वतंत्र अध्ययन का विषय बन सकती है और बननी भी चाहिए। इस दिशा में आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी ने संकेत किया था -
 'वास्तव में निराला की काव्यभाषा एक स्वतंत्र शोध का विषय है।' -
 ('कवि निराला', पृ० ११२)

किन्तु इस अध्ययन में समग्र छायावादी काव्यभाषा को समाविष्ट किया गया है, इस आशा से कि तब विषय अधिक संश्लिष्ट, व्यापक और समग्रतर हो सके। छायावाद सड़ीबोली पर आधारित काव्यभाषा की व्यस्कता का काल है, और इस माने में अध्ययन के इस कोण का एक ऐतिहासिक संदर्भ है।

अध्याय सं० ३, ४, ५, ६ में इस दृष्टि से प्रसाद, निराला, सुमित्रानंदन पंत और महादेवी - छायावाद के कवि-चतुष्टय - की काव्यभाषा का अलग-अलग विवेचन किया गया है। अंत में निराला की कुछ चुनी हुई कविताओं का काव्यभाषा के संदर्भ में व्यवस्थित और अपेक्षित विस्तृत अध्ययन है। आरंभिक अध्याय काव्यभाषा संबंधी प्रमुख मान्यताओं की ओर संकेत करता है।

अध्याय २ और ७ के विषय में कुछ कहना शेष रह जाता है। अध्याय २ में आधुनिक युग में सड़ीबोली हिन्दी काव्यभाषा के विकास की चर्चा हुई है। इस औदात्तकृत वर्णनात्मक पक्ष पर भी काव्यभाषा-विषयक शोध-प्रबंध होने के कारण अधिकतर सज्जनात्मक दृष्टि से ही विचार किया गया है। इसी लिए यहाँ ऐतिहासिक और तथ्यपरक दृष्टि उतनी नहीं मिलेगी जितनी कि रचनात्मक। वर्णनात्मक पद्धति पर विशद विवेक डॉ० शितिकंठ मिश्र अपनी शोध-प्रबंध 'सड़ीबोली का आंदोलन' में कर चुके हैं।

अध्याय ७ में छायावादी काव्यभाषा के स्वरूप की चर्चा हुई है। छायावाद के प्रमुख कवि चार हैं - प्रसाद, निराला, पंत और महादेवी। उनकी काव्यभाषा पर अलग-अलग विचार किया गया है। निराला क्योंकि विशेष

संदर्भ में है, इसलिए उनकी काव्यभाषा की तथा अंतिम अध्याय में उनकी कविताओं की विशद रूप में चर्चा हुई है। छायावाद विषयक सामान्य अध्याय (७) में पुनरुक्ति से बचने के लिए छायावादी काव्यभाषा की प्रमुख विशेषताओं का ही विश्लेषण किया गया है, बहुत से अन्य तत्त्व तो कवियों की काव्यभाषा विषयक अध्यायों (३, ४, ५, ६) में विवेचित हो चुके हैं। रामकुमार वर्मा, रामेश्वर शुक्ल 'अंचल', भगवती चरण वर्मा, नरेंद्र शर्मा प्रभृति कवि छायावाद के प्रभाव-क्षेत्र में आते हैं पर छायावादी परिवेश से निकट रूप में वे संबद्ध नहीं रहे और छायावादी काव्यभाषा में गुणात्मक उन्नयन करने की कोशिश भी उन्हीं नहीं देखी जाती। फलतः इन कवियों की काव्यभाषा पर संकेतिक रूप में ही विचार किया गया है।

मेरे निदेशक आदरणीय डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी जी ने प्रबंध की देख-रेख जिस आत्मीयता के साथ की है, उसे सिर्फ़ समझा जा सकता है, उसके संबंध में कुछ कहा नहीं जा सकता। अपने विशिष्ट स्नेह और सीजन्य से उन्होंने मुझे तो इस स्थिति में ही नहीं रखा है कि मैं उनके प्रति कृतज्ञता-ज्ञापन के औपचारिक ढंग का अवलंबन ले सकूँ।

रखा सर

काव्यभाषा : प्रकृति और प्रक्रिया

काव्यभाषा के आधार पर काव्य के मूल्यांकन की पद्धति जहाँ अधिकतम संभव रूप में वस्तुनिष्ठ है, वहीं अधिकतम संभवरूप में सजीवात्मक है, क्योंकि जहाँ सामान्य व्यवहार में शब्द 'शब्द मात्र' रहते हैं, वहीं काव्य में कवि के अनुभव-विशेष से संपृक्त होने के कारण वे विशिष्ट प्रयोग बन जाते हैं। काव्यभाषा में सामान्य और विशेष का रक्षात्मक संपर्क होता है। इस रूप में वह कवि की १) अनुभावन-दामता की परिचायक और एक सीमा तक उनकी संवेदना की नियामक और अनुशासक भी है।

काव्यभाषा आधुनिक युग में साहित्य-चिन्तन की नयी दिशा है। यों तो व्याकरण, शैली-विज्ञान, अलंकार-शास्त्र में भी भाषा का अध्ययन होता है, पर वहाँ दृष्टि अलग है। व्याकरण को स्पष्टतः भाषा के सजीवात्मक पक्ष से कुछ लेना-देना नहीं रहता, वह तो किसी भाषा के आधार-रूप को ही अपने अध्ययन का विषय बनाता है। इस तरह कविता में भाषिक सृजन की समस्या का अध्ययन उसके विषय-दोत्र से बाहर की चीज़ है। शैली-विज्ञान भाषाविज्ञान की नहीं दिशा है, जिसमें कविता का विश्लेषण एक विशिष्ट पद्धति के अनुसार होता है। कविता में प्रयुक्त एक-एक शब्द का संज्ञा, सर्वनाम, विशेषण, लिंग, वचन, काल आदि तथ्यों में वर्गीकरण करके इस तरह व्याकरणिक संबंधों का विश्लेषण किया जाता है कि कविता की आंतरिक संघटना को सम्मनना मुश्किल हो जाता है, अनुभव के वैशिष्ट्य की पकड़ छूट जाती है। अलंकार-शास्त्र में भी कविता का भाषिक विश्लेषण सृजन के घरातल पर नहीं होता, अलंकारों को केन्द्र में रखवाली दृष्टि कविता के रक्षात्मक अनुभव को टटोल नहीं पाती, क्योंकि अलंकार साधारणतः काव्यभाषा में पर्यवसित नहीं हो पाते। साहित्य-संसार से आधुनिकयुगीन चमत्कार - विमुक्त काव्य की अस्तित्व का विश्लेषण अलंकार-शास्त्र के सिद्धांतों के आधार पर यों भी नहीं हो सकता।

आधुनिक युग में अंग्रेजी और अमेरिकन समीक्षकों ने काव्यभाषा के सज्जनात्मक पक्ष को लेकर गंभीर विचार किया है। जॉन बारफील्ड ने अपनी पुस्तक 'द पोरटिक डिक्शन' (१९२८ ई०) में काव्यभाषा को लेकर कुछ मौलिक मान्यताएँ प्रस्तुत की हैं, यों पूरी पुस्तक की दृष्टि आधुनिक नहीं है। एम्पसन ने अपनी क्लासिक ग्रन्थ 'सेवन टाइम्स ऑव एम्बीग्विटी' (१९३० ई०) में भाषा की अनेकार्थता ('एम्बीग्विटी') को केन्द्र में रखा है और सात प्रकारों में उसका विश्लेषण किया है। अंग्रेजी के प्रसिद्ध कवि और समीक्षक आर्किबाल्ड मैक्लीश ने 'पोएट्री एंड एक्सपीरिएन्स' (१९६०) नामक पुस्तक में मुख्यतया कवि की रचनात्मक भावभूमि पर कविता में भाषिक सृजन की समस्या पर विचार किया है। पहले दो अध्यायों में शब्दों की अर्थवृत्ति पर व्यावहारिक धरातल से जुड़कर सघे ढंग से उन्होंने विचार व्यक्त किए हैं। इस संदर्भ में उल्लेखनीय है - स्टीफन मैलार्मे की सिर्फ ध्वनि के रूप में शब्दों को देखनेवाली धारणा का मैक्लीश द्वारा रचना के स्तर पर निषेध।^१ इस महत्त्वपूर्ण उपपत्ति के अतिरिक्त पुस्तक में जगह-जगह उन्होंने कविता की साधकता का, जीवन की सापेक्षाता में, विशुद्ध रचनात्मक धरातल पर सूक्ष्म उद्घाटन किया है। विनिफ्रिड नौवींती की पुस्तक है 'द ऐंग्लिश पोएट्स यूज' (१९६२)। इसमें बहुत क्रमबद्ध रीति से आलोचना ने काव्यभाषा के विभिन्न तत्वों पर गंभीर विचार प्रस्तुत किये हैं। काव्यभाषा के संदर्भ में प्रयोग-विधि और गठन (स्ट्रक्चर) जैसे तत्वों पर कल देना अपने में इस बात का सूचक है कि श्रीमती नौवींती काव्यभाषा के प्रति आधुनिक, रचनात्मक दृष्टिकोण रखती हैं। सिद्धांत और व्यवहार दोनों पक्षों का उन्होंने पूरी गंभीरता और विश्रुता के साथ विवेक किया है। विन्सेट और (ब्रुम्स) का प्रसिद्ध आलोचनात्मक इतिहास ग्रंथ - 'लिटरेरी क्रिटिसिज्म : ए शार्ट हिस्ट्री' (१९५७) काव्यभाषा संबंधी पार्श्वीय चिन्तन पर अच्छी टिप्पणियाँ प्रस्तुत करता है। नये समीक्षकों में जॉर्ज स्टीनर की पुस्तक 'ऐंग्लिश एंड साइलेंस' (१९६७ ई०) काव्यभाषा संबंधी चिन्तन को नये सिरे से देखने की बढ़िया

-
1. The sounds of words are obviously not the plastic material of the art of poetry, as stone is the plastic material of the art of sculpture. X To lose the meaning, you must lose the word. page 26.

कोशिश है। पुस्तक की - विशेषतः 'द रिट्रीट फ्रॉम द वर्ल्ड' शीर्षक निबंध की - विचारोत्प्रेक्षकता विशेष रूप से उल्लेखनीय है।

परंपरागत भारतीय काव्यशास्त्र में कविता की परिभाषा के अंतर्गत शब्द-अर्थ के साथ-साथ उल्लेख के बावजूद काव्यभाषा का विभावन नहीं मिलता, अलंकार, रस, रीति, वक्रोक्ति, ध्वनि से संबंधित मुख्य सिद्धांतों के स्वरूपों का विश्लेषण वहाँ ज़रूर है, इतना ही नहीं, एक-एक के भेदों-उपभेदों का विशद विवेचन है, लेकिन काव्यभाषा के आधार पर भाषिक सजीवात्मकता को पहचानने की संश्लिष्ट प्रक्रिया नहीं है। अलंकारों के अंतर्गत सांग्रूपक की जो व्याख्या वर्णन - प्रणाली है, अप्रस्तुत-विधान के क्षेत्र में स्वरूप और संप्रत्यय-प्रक्रिया के स्तर पर प्रस्तुत और अप्रस्तुत के द्वैत का उल्लेख है, वह काव्यभाषा के समूचे अनुभव को किसी सीमा तक जनदेश कर जाता है। इसी तरह ध्वनि-सिद्धांत, जो अज्ञाया सुली दृष्टि का परिचायक है, मुख्यार्थ और व्यंग्यार्थ की नियोजना के द्वारा रचना को अर्थ के स्तर पर उन्मुक्तता के साथ देख-भाल नहीं पाता। रचना की अखण्ड वांतरिक एकता - जो उसकी श्रेष्ठता का निदर्शन है - इस द्वैत प्रधान प्रक्रिया से नहीं समझी जा सकती। हिन्दी के अपने काव्यशास्त्र की शुरुवात रीतिकाल से होती है, जिसमें मुख्यतः संस्कृत वाचार्थों की मान्यताओं का 'भाषा' में पुनर्स्थापित है। यह उल्लेखनीय है कि संस्कृत का सूक्ष्म काव्य-चिंतन हिंदी के रीति ग्रंथों में नहीं उभर सका। उल्टे स्थूल वर्गीकरण की प्रवृत्ति बढ़ती गई।

पर एक बात ध्यान देने योग्य है। काव्यभाषा का विभावन मले ही परंपरागत भारतीय काव्यशास्त्र में न उभर आया हो, लेकिन भारतीय रचनाकार के दृष्टि-क्षेत्र में वह रहा है। कालिदास ने 'रघुवंश' के प्रारंभिक श्लोक में 'वागर्थ प्रतिपत्ति' का जो जलशेखा है, (वागर्थस्य संप्रयुक्तो वागर्थ प्रतिपत्त्यै जातः पितरौ बभूवुः पार्वती परमेश्वरी ॥), उसका प्रतिनिधित्व उनका काव्य करता है। तुलसीदास ने 'रामचरितमानस' में 'गिरा-बरध' की अंतर्दृष्टि का संकेत दिया है :

गिरा-बरध कळ-बीचि हम, कक्षित मिन न मिन ।

कैरँ सीता-राम-नद, बिन्हहि परम प्रिय तिन ॥

घनानंद ने तो एक दूसरे और अधिक सूक्ष्म घरातल पर कविता की सर्जनात्मकता को लक्ष्य किया है :

लोग हैं लागि कबित बनावत, मोहिं तो भरे कबित बनावत ।

रचनाकार का व्यक्तित्व कहीं पहले से निर्मित नहीं होता, उसे तो उसकी रचना ('कबित') ही सिरजती है । इस तरह रचना सिर्फ भावक के लिए न होकर खुद रचनाकार के लिए भी होती है और घनानंद की पहिचान के बालोक में तो यह कहना पड़ेगा कि रचनाकार के लिए शायद अधिक महत्वपूर्ण होती है, क्योंकि उसमें से उसका रचनात्मक उन्मोचन होता है, उसके मानस की मुक्ति संभव हो पाती है ।

आधुनिक युग में हिंदी में वाचार्थ रामचंद्र शुक्ल ने काव्यभाषा के पक्ष पर महत्वपूर्ण ढंग से विचार किया है । यह एक विचित्र विरोधाभास है कि काव्यालोचन के सिलसिले में जाह-जाह 'संश्लिष्ट' शब्द का प्रयोग करने के बावजूद कविता की भाषा में उन्होंने चित्रात्मकता को केंद्रीय स्थान दिया है, जहाँ-संश्लेषण तक उनकी दृष्टि नहीं पहुँच पाई है । 'कविता क्या है' निबंध (चिन्तामणि) में कविता की भाषा-संबंधी विवेचन इसी दृष्टि से किया गया है ।

समसामयिक युग में समीक्षा और रचना-दोनों स्तरों पर काव्यभाषा को लेकर काफी बोर समृद्ध चर्चाएँ हुई हैं । इस बिंदु पर हिंदी चिंतन की तैवस्विता और मौलिकता झुलकर सामने आई है । पुस्तकों और बालोचनात्मक लेखों के प्रकाशन के अतिरिक्त काव्यभाषा संबंधी परिसंवाद-गोष्ठियों के आयोजन विषय के प्रति अतिरिक्त संवेष्टता और रचनात्मक दृष्टि के परिचायक है । अब यह समझ लिया गया है कि कवि का यथार्थ बोध उसके भाषा-बोध का सूचक है, भाषा कवि-व्यक्तित्व का अविभाज्य अंग है । भाषा की काव्यात्मक संभावनाओं के उपयोग की जितनी रचनात्मक बाहुल्यता कवि को है, उतनी ही समीक्षक को, जो कविता में भाषिक पुनर्जागरण की समस्या पर संश्लिष्ट ढंग से सोचता-विचारता है । इस तरह रचनाकार के बनाए गए रचना केंद्र में है ; या यों कहें कि रचनाकार की व्य-इति-रचना में समझी जाने लगी है, फलतः काव्यभाषा का महत्व बढ़ा है ।

धनानंद ने तो एक दूसरे और अधिक सूक्ष्म धरातल पर कविता की सर्जनात्मकता को लक्ष्य किया है :

लौग है लागि कबित्त बनावत, मोहिं तो मेरे कबित्त बनावत ।

रचनाकार का व्यक्तित्व कहीं पहले से निर्मित नहीं होता, उसे तो उसकी रचना ('कबित्त') ही सिरजती है । इस तरह रचना सिर्फ भावक के लिए न होकर खुद रचनाकार के लिए भी होती है और धनानंद की पहचान के बालोक में तो यह कहना पड़ेगा कि रचनाकार के लिए शायद अधिक महत्वपूर्ण होती है, क्योंकि उसमें से उसका रचनात्मक उन्मीलन होता है, उसके मानस की मुक्ति संभव हो पाती है ।

आधुनिक युग में हिंदी में आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने काव्यमाणा के पदार्थ पर महत्वपूर्ण ढंग से विचार किया है । यह एक विचित्र विरोधाभास है कि काव्यालोचन के सिलसिले में जाह-जाह 'संश्लिष्ट' शब्द का प्रयोग करने के बावजूद कविता की भाषा में उन्होंने चित्रात्मकता को केंद्रीय स्थान दिया है, अर्थ-संश्लेषण तक उनकी दृष्टि नहीं पहुँच पाई है । 'कविता क्या है' निबंध (चिन्तामणि) में कविता की भाषा-संबंधी विवेचन इसी दृष्टि से किया गया है ।

समसामयिक युग में समीक्षा और रचना-दोनों स्तरों पर काव्यभाषा को लेकर काफी और समृद्ध चर्चाएँ हुई हैं । इस बिंदु पर हिंदी चिंतन की तेजस्विता और मौलिकता सुकर सामने आई है । पुस्तकों और बालोचनात्मक लेखों के प्रकाशन के अतिरिक्त काव्यभाषा संबंधी परिसंवाद-गोष्ठियों के आयोजन विषय के प्रति अतिरिक्त संवेष्टता और रचनात्मक दृष्टि के परिचायक है । अब यह समझ लिया गया है कि कवि का यथार्थ बोध उसके भाषा-बोध का सूचक है, भाषा कवि-व्यक्तित्व का अविभाज्य ढंग है । भाषा की काव्यात्मक संभावनाओं के उपयोग की जितनी रचनात्मक बाहुल्यता कवि को है, उतनी ही समीक्षक को, जो कविता में भाषिक पुनर्जागरण की समस्या पर संश्लिष्ट ढंग से सोचता-विचारता है । इस तरह रचनाकार के बजाय अब रचना केंद्र में है ; या यों कहें कि रचनाकार की व्य-वृत्ति-रचना में समझी जाने लगी है, फलतः काव्यभाषा का महत्व बढ़ा है ।

कविता मनुष्य की सभी सजीव-प्रक्रियाओं में इसीलिए श्रेष्ठ मानी जा सकती है क्योंकि उसमें जीवन के अनुभवों का विभिन्न घरातलों पर पुनर्सृजन होता है, और कभी-कभी तो उन्हें पूर्वाशित भी किया जाता है। यह महत्वपूर्ण बौद्धिक उत्तरदायित्व लेती है भाषा, जो पूर्णतः मनुष्य की सृष्टि है। भाषा की विशिष्टता इस रूप में समझी जा सकती है कि उसमें मनुष्य के स्थूल प्रतीत होनेवाले जीवन को आंतरिक सार्थकता प्रदान करने की चेष्टा सन्निहित रहती है। काव्यभाषा में जीवन को अजीबानु बनाने की प्रक्रिया सब से अधिक तीव्र और सूक्ष्म है, फलतः उसकी शक्ति असीमित है। प्रसिद्ध समाजशास्त्री राबर्ट निस्बेट ने कहा है कि भाषा का प्रभुत्व सब से बड़ा है।¹ काव्यभाषा के अधिक सजीवशील होने के कारण उसकी संभावनाएँ बढ़ जाती हैं और उसी अनुपात में उसका दायित्व भी - अर्थात् वह किस तरह रची जाए, जिससे घटनाओं की ढेरी लगनेवाला जीवन आंतरिक संगति महसूस कर सके।

भाषा के, काव्यभाषा के महत्वपूर्ण कार्य से परिचित होने के बाद भाषा की सीमाओं की, यथार्थ के प्रति उसकी प्रतिक्रियाओं की अविश्वसनीयता और अपूर्णता की पहिचान समकालीन दर्शन और साहित्य-चिंतन में उमरी है। मूल ही अपने समग्र रूप में यह नहीं धारणा मान्य न हो, लेकिन है यह विचारोत्तेजक (जो किसी भी धारणा या मान्यता का सब से बड़ा गुण माना जा सकता है), और काव्यभाषा-संबंधी चिंतन को नया वायाम देती है। इस संदर्भ में उल्लेखनीय है जोर्जे स्टीनर का निबंध 'द रिट्रीट फ्रॉम द वर्ड', जो उनकी पुस्तक 'लैंग्वेज एण्ड लाइव्स' में संकलित है। वायुनिक युग के प्रसिद्ध दार्शनिक विटगेन्स्टाइन के साक्ष्य पर उन्होंने भाषा की सीमाओं का उल्लेख किया है। स्टीनर ने लिखा है कि विटगेन्स्टाइन अपने संपूर्ण कृतित्व में इस समस्या से जूझते रहे कि क्या शब्द और यथार्थ के बीच कोई प्रामाणिक रिश्ता है। विटगेन्स्टाइन ने तो भाषा की यथार्थ निष्ठता पर संदेह करते हुए बहुत तीव्र ढंग से कहा है कि भाषा

1. It is of all forms of authority, the most fundamental to both the social bond and to culture. 'The Nemesis of Authority' (Encounter) p.12 (August, 1972).

के माध्यम से प्राप्त हुई यथार्थ की जानकारी सही नहीं है, वह यथार्थ पर आवरण डाल देती है।^१ अपनी दार्शनिक भावभूमि से अनुप्राणित होते हुए उसने निष्कर्ष यही रखा है कि भाषा वास्तविकता के सीमित पहलू को विवृत करती है, वास्तविकता का शेष और विस्तृत हिस्सा मीन में ही साक्षात्कृत किया जा सकता है, भाषा वहाँ नाकामयाब सिद्ध होती है।^२

वस्तुतः मानवीय यथार्थ से संबंधित समस्याएँ अनुभव के स्तर पर ही समझी-समझायी जा सकती हैं और उनको सुलझाने की कोशिश भी हो सकती है। यथार्थ और भाषा के रिश्ते की प्रामाणिकता सिर्फ तर्क के स्तर पर नहीं पहचानी जा सकती। यह सवाल कि मानवीय यथार्थ को संप्रेषित करने की शब्दों की कोशिश सफल है या नहीं, विचारोत्तेजन करता है, लेकिन एकदम बुद्धि के घरातल पर उसका कोई समीचीन समाधान नहीं पाया जा सकता। तब तो शायद यही लगेगा कि यथार्थ और शब्दों के बीच कोई अखंड रिश्ता नहीं है, शब्दों के माध्यम से यथार्थ के स्वरूप की पहचान धूमिल होती है, जैसा कि विटगेनस्टाइन, जॉर्ज स्टीनर और इन जैसे अन्य विचारकों तथा समीक्षकों की धारणा है।

मनुष्य ने शब्दों के ध्वन्यात्मक स्वरूप में संकेत-चिन्हों की नियोजना की है, जो वस्तुओं के, संवेदनों के बोधक होते हैं। 'मंज' शब्द से 'मंज' का ही बोध होता है, दूसरी किसी वस्तु का नहीं। यह तो स्थूल स्तर पर बात हुई। रचनाकार के प्रयोग में आकर शब्द मानवीय यथार्थ के गहरे-से-गहरे स्तर की सस्पेंस कर सकते हैं, उनसे पाठक को परिचित करा सकते हैं। इस महत्त्वपूर्ण कार्य में शब्दों की सफलता इसी बिन्दु पर समझी जा सकती है कि उनके द्वारा वावर्षित और संप्रेषित यथार्थ कहीं तक रचनाकार के और फिर पाठक के अनुभव का का बन

1. Wittgenstein's entire work starts out by asking whether there is any verifiable relation between the word and the fact. That which we call fact may be a veil spun by language to shroud the mind from reality. page 41.
2. Language can only deal meaningfully with a special restricted segment of reality. The rest, and it is presumably the much larger part, is silence. p. 41.

सका है, कहीं तक वह विश्वसनीयता की प्रतीति करा रहा है, और कितनी दूरी तक उसमें रचना है तादात्म्य संभव हुआ है। स्पष्टतः सफलता का यह मानदण्ड इस अर्थ में वैज्ञानिक नहीं लगता, जिस अर्थ में वैज्ञानिकता की पहचान होती आई है, लेकिन एकदम निर्विष्ट और सुस्पष्ट परिणाम को प्रश्रय देनेवाली वैज्ञानिकता का न हो सकना रचना की अनिर्विष्ट, सूक्ष्म और अनेकांशी प्रकृति के अनुकूल ही है।

स्टीनर ने काव्यभाषा के संक्रमण-काल के मूल में नये मनो-वैज्ञानिक यथार्थ की समझ को रखा है, जिससे काव्यभाषा का पुराना रूप अपना रचनात्मक संबंध नहीं स्थापित कर सका, फलतः नये रचनाकारों को काव्य-रूढ़ियों में सिक्त भाषा को तोड़कर उसमें नए त्वर गढ़ने पड़े, तभी वह चेतना के विविध सोपानों का संस्पर्श कर सकी।^१

इस तरह भाषा में संक्रमण उसकी अर्थवर्ती को, उसकी संभावनाओं को नये सिरे से उजागर करने के अमिप्राय से किसी-न-किसी स्तर पर परिवर्तित होता है। अतएव भाषा की प्रयोग-विधि नए यथार्थ के अनुरूप भरी बदल जाए (और बदलती भी है), लेकिन भाषा की तलवर्ती स्थिति को नकारा नहीं जा सकता। एक बात और है। मानवीय यथार्थ के अनाविष्कृत, वर्द्ध-आविष्कृत और अन्य जटिल घेंचीड़े फंदा को विवृत करने की कोशिश में अगर भाषा पूर्णतया सफल न हो, तो भी उसके प्रति निवेद्यात्मक ^{दृष्टिकोण नहीं} किनाया जा सकता। काव्यभाषा के लिए सूक्ष्म और अस्पष्ट यथार्थ से उपजा सुतरा तो एक रचनात्मक ज़ुती है; उसका मुकाबला करने पर ही काव्यभाषा के अनेक आयाग खुलते हैं, उसकी अपराजेय संभावनाएँ विवृत होती हैं। अपनी सीमाओं के बावजूद काव्यभाषा यथार्थ के सारे संभावित स्तरों से जुझ सकती है, जीवन में पूरे तौर पर न मौन गये अनुभवों को भी रचना के घरातल पर

-
1. The crisis of poetic means, as we now know it, began in the later nineteenth century. It arose from awareness of the gap between the new sense of psychological reality and the old modes of rhetorical and poetic statement. In order to articulate the wealth of consciousness opened to the modern sensibility, a number of poets sought to break out of the traditional confines of syntax and definition. p. 48.

विश्वसनीय बना सकती है। व्यक्तित्व की सज्जात्मकता को उत्तरीतर गतिशील बना रहने देने के लिए यह आवश्यक है कि उसे ज्ञात, ज्ञात संभावनाओं से निपटने दिया जाए।

शब्द-संसार के प्रति यह विद्रोह-भाव कोई सतरा नहीं पैदा करनेवाला है, इस भाषा के प्रभुत्व के प्रति निष्ठावान् रॉबर्ट निस्वैट ने बहुत आत्म विश्वास के साथ महसूस किया है।^१ भाषा के प्रति विरोधी और निषेधात्मक दृष्टिकोण रखनेवाले भी उससे अलग नहीं हो सकते, क्योंकि भाषा से अलग होने का मतलब है - जीवन से अलग होना, जीवन के अनुभव का ही अपमान करना। इस संदर्भ में रॉबर्ट निस्वैट ने सही संभावना प्रकट की है कि भाषा के प्रभुत्व के विरोधी एक दूसरे स्तर पर उसके परंपरित रूप से भिन्न नई प्रभाव-स्रवियों की सृष्टि उसमें करते हैं।^२ यह ठीक ही है, क्योंकि शब्दों को लेकर अपूर्णता और असंतोष का अनुभव करनेवाला ही कुछ नया रचने की क्षमता रख सकता है। भाषा के साथ उसकी गहरी संसक्ति ऐसी ही स्थितियों में देखी जा सकती है।

आधुनिक युग में, जबकि संचार-माध्यमों, रेडियो, सिनेमा, टेलीविज़न, समाचार-पत्र आदि - और राजनैतिक नेताओं के भाषणों में शब्दों की यांत्रिक आवृत्ति के द्वारा भाषा के प्रति सज्जात्मक दृष्टिकोण का ह्रास हो रहा है, काव्यभाषा की अतिरिक्त ज़िम्मेदारी हो जाती है कि वह अपनी भित-कथन प्रणाली से शब्द-अमूल्यन की बढ़ती हुई प्रवृत्ति की रोकथाम करे। काव्यभाषा की यह रचनात्मक और मूल्यवान् कोशिश शब्द-अमूल्यन के परिप्रेक्ष्य में दाति-पुति से अधिक होगी।

1. The current revolt against the word, against the authority of language, may be no more than an eddy; large to us who are close to it, but small in the longer and wider view. (The Nemesis of Authority), (Encounter) p. 13

2. If those who today declare language an enemy of true feeling and innocence, who refer to the authority of language as waste, would themselves be seen to be fashioning new ways of language, expressive of areas of human experience of depths of meaning of reaches of imagination, as the old ways are perhaps not expressive, we could take more comfort in 'the performing self'. p. 13.

प्राचीन रक्ताकार और समीचाक - विशेषतः जिसकी दृष्टि शास्त्र-केंद्रित थी - कविता में प्रयुक्त शब्दों की प्रकृति को निर्दिष्ट तथा सुनिश्चित समझते थे। इसीलिए उनके अर्थों को एक धरे में रख देते थे। आधुनिक रचना और समीक्षा में काव्यभाषा की उन्मुक्तता और संवर्णशीलता को केंद्र में रखा जाने लगा है। एक तीसरा दृष्टिकोण विकसित हुआ है, जिसके अनुसार अर्थ कैविलोप की बात की जा रही है। इस दृष्टिकोण के माननेवाले संगीत की स्वरों और चित्रकला के रंगों के सादृश्य पर काव्यभाषा के अर्थ-निर्पेक्षा होने की चर्चा करते हैं। स्टीनर ने 'द रिट्रिब्यूट फ्रॉम द वर्ड' निबंध में इसका समर्थन करते हुए स्थिति का बढ़िया विश्लेषण किया है।

वस्तुतः स्वरों और रंगों की श्रेणी में शब्दों को नहीं रखा जा सकता। पहिले दोनों उपादान अमूर्त हैं - स्वर अधिक, रंग कुछ कम। वे किसी अर्थ-विशेष से संपृक्त नहीं होते। लेकिन शब्दों के साथ एक सांस्कृतिक परिवेश जुड़ा होता है, उनकी मूल्यवत्ता उनके अर्थों के साथ ही जोड़ी जा सकती है। यह शब्दों के साथ जुड़ा अर्थ का संस्कार उन्हें स्वरों और रंगों की तुलना में महत्वपूर्ण स्थान देता है, अंबद्ध घटना-क्रम लगनेवाले जीवन में सार्थकता की प्रतीति ये अर्थवान् शब्द ही कराते हैं। संगीत तन्मयता की सृष्टि कर सकता है, एक मनःस्थिति विशेष को अपने अमूर्त स्वरों द्वारा उद्भूत कर सकता है, लेकिन भाषा की तरह ^{स्वर} ~~स्वर~~ जीवन के अनुभव में स्थापित नहीं हो पाता। यही बात चित्रकला के रंगों के विषय में भी है। जीवन से उनकी संसक्ति भाषा की तरह नहीं हो पाती। अर्थ-संस्कार को समेटने के कारण भाषा में बोद्धिकता है, जो स्वरों और रंगों के उपादानों में नहीं। इसी बोद्धिकता, अनुभावन-क्षमता और अर्थवत्ता के स्तर पर भाषा मनुष्य की सज्जन-प्रक्रियाओं में कविता को सब से ऊँचा स्थान देती है। कार्लोस मराली ने कवि के साथ जुड़ी सार्थकता और अर्थवत्ता के समस्या पर बहुत अच्छी टिप्पणी प्रस्तुत की है।^१

1. The poet's labour is to struggle with the meaninglessness and silence of the world until he can force it to mean : until he can make the silence answer and the Non-being be. It is a labour, which undertakes to 'know' the world not by exegesis or demonstrations or proofs but directly.

पूर्ण रूप से मानव की सज्जना होने के कारण, मनुष्य के द्वारा ही उसे वस्तुओं, अनुभवों के लिए संकेत-चिन्ह मिलने के कारण हो सकता है कि यथार्थ के प्रति भाषा की प्रतिक्रिया में कुछ अधूरापन हो; लेकिन यह एक तरह से उसका वैशिष्ट्य है, सीमा नहीं। भाषा का कभी-कभी प्रतीत होनेवाला यह अधूरापन मनुष्य के अपने अधूरेपन को सूचित करता है। मनुष्य का अधूरापन उसकी पराजय में, विशेषतः मृत्यु के साक्षात्कार से उपजी म्यावहता और बेबसी में अपने नग्न रूप में देखा जा सकता है। इस तरह भाषा का अधूरापन जीवन की पुनर्रचना की कोशिश को रैखांकित ही करता है, उसे धूमिल नहीं करता, जैसा कि अर्थ-विलोप के समर्थकों ने समझ रखा है।

आधुनिक संदर्भों में यह मान्यता बहुत महत्वपूर्ण और प्रसिद्ध हो गई है कि विशेष ढंग के साक्षात्कार मौन के माध्यम से ही हो सकते हैं। लेकिन इसका मतलब यह नहीं कि भाषा वहाँ असमर्थ हो जाती है अर्थात् मौन भाषा की असमर्थता का प्रतीक है। अगर भाषा नहीं, तो कैसे कवि ने उस विशिष्ट क्षण का अनुभव किया, जिसकी उसे अभिव्यक्ति करनी है मले ही मौन में। वस्तुतः मौन भी काव्यभाषा का एक रूप है - विशिष्ट, तन्मय और सूक्ष्म। मौन का महत्व यों समझा जा सकता है कि अपने इस रूप द्वारा काव्यभाषा अनुभव-विशेष से एकदम साक्षात्कृत स्थापित कर लेती है, अनुभव और अभिव्यक्ति एक दूसरे में तन्मयता के साथ रस-रस जाते हैं। काव्य का अपना अनुभव है - मौन भी अभिव्यक्ति है।

विवेक को जगें बढ़ाने के पूर्व काव्यभाषा और सामान्यभाषा का अंतर समझना आवश्यक हो जाता है। काव्यभाषा इस रूप में कविता की भाषा है और सामान्य बोलचाल की भाषा से भिन्न है, क्योंकि उसके साथ माध्यमत्व की परिकल्पना टूट जाती है। जहाँ वह नहीं टूट पाती, वहाँ यह द्रष्टव्य है कि अनुभव-संकेत रच-रच नहीं पाता, कल्पना-चित्र विशिष्ट नहीं बन पाता। काव्यभाषा की अद्वितीयता समझने का यही सूत्र उपयुक्त हो सकता है, अन्यथा उसके अतीत शब्द तो वही कौश और सामान्य बोलचाल की भाषा से गूँथीत किये जाते हैं। कौश में वे शब्द अनेकाधीन होकर भी प्रयोग-शून्य होने के कारण बह है, बोलचाल की भाषा

में व्यक्तित्व-शून्य । लेकिन रचना के घरातल पर उनमें व्यक्तित्व उद्भूत होता है क्योंकि रचना तो इन्हीं व्यक्तित्वान् शब्दों की सार्थक नियोजना है । इस रूप में शब्द-विशेष कवि का अपना हो जाता है, क्योंकि उसमें उसका अनुभव-संवेदन रसा-बसा रहता है । 'राम की शक्ति-पूजा' में राम की अनुभूति-शून्यता के चित्रण के लिए निराला उनके प्रति संबोधित बीजस्वी कथनों को कहते हैं - 'ज्यों हों वे शब्द-मात्र । 'यहाँ' शब्द' प्रयोग 'मात्र' से जुड़कर निराला का क्लिबुल अपना हो गया है, वह सामान्य 'शब्द' से उद्भूत होनेवाले प्रभाव से अलग कौटि का एक खास प्रभाव उद्भूत करता है, क्योंकि वह कवि के विशिष्ट अनुभव में एकदम घुल मिल गया है । काव्यभाषा के गठन में यो शब्द अपने में महत्वपूर्ण नहीं होता, उसका प्रयोग महत्वपूर्ण होता है ।

इस वास्तविकता के एहसास से उपजा आश्चर्य प्रयोगकर्ता की रचनाशीलता का बोध कराता है कि हर रचनाकार के अनुभव-संवेदन से संपृक्त होकर एक ही शब्द अलग-अलग कौटि का व्यक्तित्व उद्भूत करता है । रचनाकार की सृजन-प्रक्रिया के निजी रूप का बहुत शक्ति और मध्य साक्षात्कार इस बिन्दु पर होता है । 'मल्यानिल' शब्द को प्रायः हर छायावादी कवि ने अपने प्रयोग में लिया है, लेकिन प्रसाद की रचना-प्रक्रिया में उनकी प्रयोगगत जटिलता-सूक्ष्मता के कारण वह अधिक सार्थक लगता है, उसका रचाव अधिक सघन हो पाता है ; मल्यानिल की परछाई-सी ('लहर') गीत सं० १ ; मन में मल्यानिल केन हो ('लहर') गीत सं० १६ ; हे स्पर्श मलय के फिलफिल-सा ('कामायनी') 'परछाई', 'केन' और 'फिलफिल' से जुड़कर 'मल्यानिल' की यहाँ अलग-बलग अर्थ-छायाएँ उभरती हैं ।

इस प्रकार कविता में शब्दों का परिमाणात्मक महत्व उतना नहीं होता, जितना गुणात्मक । प्रयुक्त शब्दों की लम्बी संख्या तब तक कोई वैशिष्ट्य नहीं उद्भूत कर पाती, जब तक कि उनमें विविध अर्थ-छायाओं की समविष्टि न हुई हो । शब्दों में अपने प्रयोग से व्यक्तित्व संभव करना इस दृष्टि से रचनाकार का प्राथमिक कर्तव्य है ।

काव्यभाषा की प्रकृति सुकुमार होती है (और यह बात सर्व-मात्र की भाषा के लिए सही है) । शब्द-प्रयोग के समय इस सुकुमारता का पग-पग पर ध्यान रखना होता है । यह एक चिर-मरिचित अनुभव है कि पाण्डित्यपूर्ण शब्दों की मरमार काव्यभाषा के स्वरूप को विकृत कर देती है । यह द्रष्टव्य है कि उपदेश, दर्शन, वक्तृता में भाषा का ऐसा नाज़ुक रूप नहीं रहता । इसी कारण उनके कर्तव्य कविता के अनुभव से जला स्तर पर निर्मित होते हैं । हिंदी कवियों में कबीर की उलटबासियाँ, सूर के कूट पद, केशव की पाण्डित्यपूर्ण उक्तियाँ कविता बनने की स्थिति नहीं है ।

काव्यभाषा की प्रकृति जितनी सुकुमार है, उतनी ही व्यापक भी । सामान्यतः सुकुमारता के साथ व्यापकता की संगति नहीं बैठ पाती, लेकिन काव्यभाषा बहुत उदारता से इन दोनों विशेषताओं का संवहन करती है । हिंदी में काव्यभाषा की व्यापकता के विषय में समीक्षाओं और पाठकों की समझ एक मान में निराला के 'कुरुरमुता' के माध्यम से विकसित हुई है । निराला ने रचना के स्तर पर पूरे आत्म-विश्वास के साथ यह व्यक्त कर दिया कि 'तुलसीदास' और 'राम की शक्ति-पूजा' की काव्यभाषा जितनी दूरी तक कविता का अनुभव रचती है, उतनी ही दूरी तक 'कुरुरमुता' की काव्यभाषा । दोनों की प्रभाव के स्तर पर उत्तम-मध्यम जैसी श्रेणियाँ नहीं बनाई जा सकती । इस तरह मुख्य प्रक्रिया सजीनात्मकता की है, जिसका पोषण काव्यभाषा को करना है। शब्द-प्रयोग कोई भी हो सकता है ।

इसी से संबंधित -अदाचित् अधिक महत्वपूर्ण-तथ्य यह है कि प्राचीन वाचार्थ और कवि भी कभी-कभी भाषा की श्रेष्ठता के प्रतिमान में केंद्रीय स्थान सुकुमारता को देते थे । राजेश्वर की प्रसिद्ध पंक्तियाँ हैं :

पुरुषा सकलवन्धा पाठवन्धा वि होह सुहमारी

पुरुषमच्छिणिं जेत्त्वमिहन्तरं तेत्त्वमिमाणां ॥ ('कूर मंजरी')

संस्कृत से प्राकृत की श्रेष्ठ शिद्ध करने के लिए राजेश्वर ने प्राकृत भाषा की सुकुमारता को केंद्र में रखा (प्राकृत स्वर-संयोग प्रधान होने के कारण कोष्ठ-वैचारिक प्रयोगों के अवन में विशेष उल्लेखनीय है ।) । दूसरी पंक्ति में

वे पुरुष और स्त्री की क्रमशः कठोरता और कोमलता के दृष्टांत द्वारा दोनों भाषाओं का अंतर बतलाते हैं अर्थात् पुरुष और स्त्री में जितना अंतर होता है, उतना ही संस्कृत और प्राकृत भाषाओं में है।

लेकिन आधुनिक दृष्टि ध्वन्यात्मक सुकुमारता के प्रति इस एकालिक आकर्षण को प्रश्रय नहीं देती। यह सुकुमारता काव्यभाषा का केन्द्रीय लक्षणा नहीं है, आधुनिक कविता ने जैसे यह सिद्ध कर दिया है। काव्यभाषा का अपनी प्रकृति में संवेदनशील होना मुख्य बात है। इसके लिए सुकुमारता कवि-दृष्टि में निहित होनी चाहिये। शब्द-चयन करते समय रचनाकार को यह सावधानी रखनी होती है कि वे ही शब्द रख जाएँ, जिनमें उसका अनुभव-संवेदन उत्तरोत्तर गतिशील बना रहे, पुष्ट होता रहे। लेकिन राजेश्वर और परंपरित दृष्टि काव्यभाषा के अन्तर्गत जिस ध्वनि और शब्दावली प्रकार संबंधी सुकुमारता को प्रश्रय देती आई है, वह काव्यभाषा के प्रति उनके सीमित दृष्टिकोण का प्रतिफलन है। इसे फिर 'तुलसीदास' - राम की शक्ति-पूजा ' और 'कुतुरमुत्ता' के माध्यम से समझा जा सकता है।

यह ठीक है कि तुक, छंद, संगीत जैसे तत्त्व काव्यभाषा की अनिवार्यताएँ नहीं हैं, लेकिन इनका महत्त्व अनदेखा नहीं किया जा सकता। निराला निराला के अभिजात शब्द प्रधान काव्य की सफलता के मूल में बहुत कुछ इन तत्त्वों की रचनात्मक आयोजना है। विशेष रूप से 'गीतिका' के अभिजात सौन्दर्य से मण्डित गीत इस संदर्भ में देखने योग्य हैं। फलस्वरूप इन तत्त्वों को काव्यभाषा के महत्त्व बाह्य आवरण रूप में नहीं परिकल्पित किया जा सकता। समसामयिक कविता में बढ़िया तुकों के विशिष्ट रचाव द्वारा संवेदना में-हास और सौंदर्य व्यंगात्मक प्रसंगों में - गुणात्मक उन्मेष विकसित किया जाता है। लेकिन यह बात सही है कि इन उपादानों से मुक्त कविता स्वायत्त और आत्म-निर्भर अधिक होती है। ये उपादान कमी-कमी काव्यभाषा की छुट्टियों की दाति-मूर्ति कर देते हैं, या उन्हें पृष्ठभूमि में डाल देते हैं। पाठक इनके आकर्षण में पड़कर बहुत पैने ढंग से काव्यभाषा का विश्लेषण नहीं कर पाता, उसकी यथार्थ पकड़ नहीं कर पाता। अतः तुक, छंद, संगीत जैसे उपादानों से मुक्त होने पर काव्यभाषा की दामता की अपेक्षाकृत खरी पहचान हो पाती है।

कविता में अनुभव की संश्लिष्टता सतत विकसनीय रहती है, और इस दृष्टि से वह मनुष्य की सभी सृजन-प्रक्रियाओं में श्रेष्ठ है। केवल इसी आधार पर कविता की श्रेष्ठता के स्तर बनाने होंगे कि उसमें अनुभव अपने संश्लिष्ट रूप में कहीं तक कायम रह सका है। इस दिशा में बिंबों का कार्य केन्द्रीय महत्व का है। ऐसा नहीं कि जटिल अनुभव-संवेदन अपने उन्मोचन के लिए बिंबों का ही मुखापेक्षी होता है। स्थिति बहुधा अलग भी देखी जाती है। निराला की प्रसिद्ध पक्तियाँ हैं :

बाहर में कर दिया गया हूँ
भीतर पर भर दिया गया हूँ।

यहाँ 'बाहर' और 'भीतर' जैसे चिर-परिचित, सीधे और बिंबात्मकता से तटस्थ शब्दों में निराला ने निष्कासन-जन्य वेदना और आत्मपूर्णता के गहन मुख का अनुभव रसा-वसा दिया है।

फिर सवाल उठता है- वह कौन सी विशेषता है, जिसके आधार पर बिंब को काव्यभाषा का केन्द्रीय तत्त्व माना जा सकता है। वस्तुतः बिंब में से विकसित किया गया अनुभव रक्षा की भाषा में एकदम धुलनशील हो जाता है। जो एक निश्चित दिशा में बँधने नहीं पाता, वह अनेक स्तरों को खोल सकता है, खोलता है। इसी तरह तन्मिश्रित अनुभवों को संस्पृश कर सकने की क्षमता बिंबों की अपनी है।

कामायनी में प्रसाद ने लज्जा से परिचालित युवती के अस्पष्ट न पकड़ में आ सकने वाले मानस को दो बिंबों में से उमारा है -

कौमल किसलय के अच्छ में
नन्हीं कलिका ज्यों छिपती-सी ;
गोखूरी के घूमिल फट में
वीपक के स्वर में दिपती-सी।

इसी संदर्भ में प्रतीक की बड़ी-क्षमता देसी जा सकती है, जिसमें से घूरा-का-घूरा जटिल जो बिबुध नहीं होने पाता। महादेवी ने प्रतीकों का विपुल

मात्रा में प्रयोग किया है। उनमें यह रचनाधर्मिता नहीं है कि रचे गये प्रतीकों को आगे बढ़ाकर उनके माध्यम से बिंबों को विकसित करने की प्रक्रिया अपनायें। इसके विपरीत उनकी प्रक्रिया दो तरह की है - या तो वे कविता में एक-के-बाद एक प्रतीकों की रचना करती चलती है, या एक प्रतीक को लेकर उसे संग्रह रूप में ढालने की कोशिश करती है। 'दीपक' के प्रतीक का उन्होंने प्रायः इसी तरह उपयोग किया है। महादेवी की काव्यभाषा के द्रवणशील न हो पाने के मूल में बहुत कुछ हाथ उनकी इस प्रतीक-संग्रह रूपक योजना का है। लम्बी कविताओं की रचना उन्होंने नहीं की है, यह इस बात का सूचक है कि प्रतीकों के माध्यम से लम्बी कविताएँ नहीं लिखी जा सकती - यानी संश्लिष्ट अनुभव को विस्तार नहीं दिया जा सकता उसके अनेक आयामों का संस्पर्श नहीं किया जा सकता। डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने बिंब की अर्थ-संश्लेषण रूप में जो चरित्रकल्पना की है,^१ उसे प्रतीकों की अर्द्ध-ज्ञाता के परिप्रेक्ष्य में बेहतर ढंग से समझा जा सकता है, उसकी संगति अधिक विश्वसनीयता से परखी जा सकती है। संग्रह रूपक अपने द्वैत के कारण अर्थ-संश्लेषण नहीं बन पाता, इसीलिए महादेवी के काव्य में पूरा का पूरा अनुभव बहुत कम अज्ञात रह पाता है, अधिकतर द्विपक्षीय अंकन के फलस्वरूप की प्रवृत्ति वहाँ रहती है।

बिंब के स्वरूप के सम्बन्ध में सामान्यतः यह धारणा है (और जो उचित भी है) कि उसमें प्रस्तुत - अप्रस्तुत के द्वैत की अवस्थिति नहीं रहती। लेकिन बहुतेरे बिंब ऐसे हैं, जिनमें यह द्वैत है, और इसके बावजूद उनकी संप्रेषण-प्रक्रिया अज्ञात है, निर्मूल है। हिन्दी कविता के इतिहास में कायावादी काव्य-धारा तक इसी श्रेणी के बिंबों की प्रचुरता रही है, प्रस्तुत - अप्रस्तुत के द्वैत से उद्भूत होने वाले दुर्बल प्रभाव का अतिक्रमण कर किस तरह ये बिंब अपने संप्रेषण में कुछ बिंबों जैसी अर्थ-ज्ञाता विकसित करते हैं, यह कुछ उदाहरणों से समझा जा सकता है। 'पद्मावत' में जायसी ने नागमती की वियोग-व्यथा का अंकन करते हुए एक संवेदनशील बिंब रचा है : "मोर कुछ मन कुहिं जा वीरी।"

यहाँ नागमती के नयन प्रस्तुत है और वीरी अप्रस्तुत; लेकिन पाठक की दृष्टि इस द्वैत पर टिकने नहीं पाती, क्योंकि कवि ने नागमती की कारुणिकता

दशा के अनुभव को ज्यों के स्तर पर सघन और संचरणाशील बनाने की चेष्टा में इस द्वैत का बोध ही नहीं होने दिया है। जोरी से चूता हुआ जल छप्पर को नुकसान पहुँचाता है, कियोगिनी नागमती के बराबर टपकते जाते औंसू उसके हृदय को कहीं गहरे में ज्ञात-विज्ञात कर देते हैं। उसके ह्रीजते जाते प्राणतत्त्व की मार्मिक स्थिति को कवि ने चूती हुई जोरी के अप्रस्तुत में से संवेद्य बनाया है। जोरी से गिरता जल और टपकते हुए औंसूओं के अनुभव एक-दूसरे में रस-बस गये हैं। इसी मौड़ पर आकर जोरी का अप्रस्तुत बिंब की कृत्रिम कला-चेष्टा और संवेदनशीलता ग्रहण कर लेता है। इस तरह भाषिक संरचना में द्वैत के होते हुए भी उसकी सीमाओं का अनुभव और प्रभाव के स्तर पर एकात्म न होने देना कवि की कुशल रचना-प्रक्रिया और बिंब की अपनी कामता का परिचायक है।

यह तो मध्यकालीन संरचना का एक नमूना प्रस्तुत किया गया, जहाँ कुल मिलाकर अनुभव की तन्मयता और सघनता रहती है, तनाव और जटिलता की संभावनाएँ वहाँ कम ही हैं। फिर यह प्रश्न उठता है - क्या इस कौटि के बिंब अनुभव के तनाव का निवाह कर पाते हैं? हिन्दी काव्य के संदर्भ में छायावादी कविता के बिंबों में इस तरह के तनाव को, सूक्ष्मता - जटिलता को देखा जा सकता है, जिस स्थिति में कि ब्रजभाषा और अवधी से अलग ढंग की संवेदना से संपृक्त काव्यभाषा जटिल-सूक्ष्म अनुभूतियों के विविध आयामों का संस्पर्श करती है। 'कामायनी' के 'ब्रदा' सर्ग से एक छंद प्रस्तुत किया जा रहा है :

नील परिधान बीच सुकुमार
 कुल रहा मृदुल अक्षुला का ;
 खिला हो ज्यों बिजली का फूल
 भय-वन बीच गुलाबी रंग ।

पहली दो पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं और अन्तिम दो पंक्तियाँ अप्रस्तुत ; लेकिन बिजली के फूल का कवि-परिकल्पित विशिष्ट सूक्ष्म रूप ब्रदा के सौन्दर्यानुभव को ज्यों के स्तर पर एकदम ताज़ी उन्मुक्तता प्रदान करता है, फलतः परंपरित अलंकरण का अप्रस्तुत न रहकर नये रूप में सिखा बिंब - यानी काव्यभाषा बन जाता है।

‘ बिजली का फूल ’ में अतुल्य कौय, तड़प, चंचलता, त्वरा, दीप्ति, चमक और आकर्षण की अर्थ-रुचियों सौन्दर्य का तात्कालिक संनिवेश करती है ।

इस विवेचन से एक बात साफ़ हो जाती है कि प्रस्तुत-अप्रस्तुत के द्वैत को स्थान देते हुए भी बिंब बन सकता है, बशर्ते कि वह काव्यभाषा के विन्यास में अपनी जगह से उभरा न हो ; यानी वह अनुभव को भंग न करे, समरस बन आए । बिंब अपने शुद्ध, स्वायत्त रूप में (जबकि उसमें प्रस्तुत-अप्रस्तुत का द्वैत उभरता नहीं) सहज कलात्मकता के साथ काव्यभाषा में ढल जाता है । प्रसाद की प्रसिद्ध पंक्ति है :

‘ तू अब तक सोई है आली । जोंखों में भरे विहागरी । ’

‘ विहागरी ’ का सूक्ष्म-अमूर्त, सांगीतिक बिंब बिल्कुल अनायास रीति से वर्णन-क्रम और उसके समूच वातावरण में रसा-बसा दिया गया है, इतलिए वह अलग से उभरा हुआ नहीं लगता ।

काव्यभाषा को निखारने-चमकाने में विशेषणों, क्रियापदों और अव्ययों का योगदान विशिष्ट है । यह एक विचित्रता ही है कि विशेषण-बहुलता जहाँ एक तरह की कृत्रिमता, शैलीगत शैथिल्य और आडंबर की धोतक है, वहीं विशेषणों की सौच-सम्पन्न कर की गई आयोजना को संवेदनशील बनाती है । विशेषणों के अवमूल्यन के बीच उनमें व्यक्तित्व विकसित करने की कोशिश सच्चुच रसात्मक मानस की साहसिकता का संकेत देती है । विशेषणों के साथ जुड़े अलंकरण-चेष्टा और कृत्रिमता के संस्कारों को मिटाकर अनुभव-विशेष से उनकी संपृक्ति शब्द-चेष्टा के प्रति सज्ज कवि होकर सकते हैं ।

कविता की भाषा में क्रियापदों का स्थान अधिक महत्वपूर्ण है । बक्सर जब कवि बिंबों से उपराम रहा है, तो क्रियापदों के समर्थ प्रयोग से कविता में सज्ज अर्थ-रुचियाँ विकसित करता है । उर्दू काव्यभाषा का मिज़ाज कुछ इसी ढंग का है । ग़ालिब का प्रसिद्ध शेर है :

पूछते हैं वो कि ग़ालिब कौन है ?

कौई बत्तावो कि हम बत्तायें क्या ?

‘ बत्तावो ’ और ‘ बत्तायें ’ जैसी बोलचाल की एकदम सामान्य

क्रियाओं में कवि ने यहाँ हल्के मुहाविर की-सी प्रवाह्यता और लौच भर दिया है। ग़ालिब की सादगी और नाजुक ऊँदाजी संज्ञा-प्रयोगों में उतनी नहीं, जितनी क्रियापदों और अव्ययों में है। उर्दू में तो संज्ञाएँ यों भी अधिकतर अरबी-फ़ारसी की हैं, जिनमें अर्थ की दृष्टि से स्थिरता है। उर्दू की अपनी निजी प्रवाहशील शब्दावली क्रिया-पद और अव्यय ही हैं, जिन के प्रयोग में रचनाकार का व्यक्तित्व उभरता है।

काव्यभाषा की संरचना में अव्यय ऊँदाकृत छोटे तत्व हैं, लेकिन कुशल प्रयोग में बहुत अर्थवान् सिद्ध होते हैं। वे सामान्य बात को विशिष्ट मंगिमा प्रदान करते हैं, अपने निरीह और सामान्य हैं। लगनेवाले व्यक्तित्व में ऐसी ऊर्जा रखते हैं, जो सामान्य का विशिष्टीकरण कर देती है। उर्दू काव्यभाषा ने अव्यय की अपनी क्षमता का बढ़िया उपयोग किया है। मौमिन की प्रसिद्ध पंक्तियाँ हैं :

तुम मेरे पास होते हो गोया,
कोई जग दूसरा नहीं होता।

यहाँ अक्षत भाव में अनुस्यूत गहरी आत्मीयता, सादगी और अनन्यता की अर्थ-एवियाँ 'गोया' जैसे अव्यय के बलीस ऊँदाज में से विवृत होती है। हिन्दी के मध्यकालीन रीतिकाल और समसामयिक कविता में अपने-अपने ढंग से अव्ययों की विशिष्ट क्षमता का उपयोग करने की प्रवृत्ति उल्लेखनीय है।

काव्यभाषा की प्रक्रिया में एक और महत्वपूर्ण तत्व है नाटकीयता का। गद्य और कविता की भाषा में अंतर शब्दों की प्रयोग-विधि को लेकर है, अन्यथा शब्द तो दोनों में लगभग एक से होते हैं। शब्द-प्रयोग-विधि के संदर्भ में इतना कहना उचित होगा कि काव्यभाषा में निहित नाटकीयता ही गद्य को कविता से जोड़ती है। खास तौर से, समसामयिक कविता में, जहाँ शब्दावली, लय यहाँ तक कि वाक्य की संयोजना बहुत कुछ—कभी—कभी तो एकदम—गद्य के ढंग की होती है, नाटकीयता ही वह तत्त्व रह जाता है, जो कविता की भाषा का रूप बनाता है। मुक्तिबोध के 'अंधेरे में'—
से एक अंश है :

सब चुप, साहित्यिक चुप और कविजन निवाक्
चितक, झिलपकार, नतक चुप है
उनके स्थाल से यह सब गप है
मात्र किंवदंती।

यहाँ बिल्कुल गद्यात्मक वाक्य-विन्यास है, शब्दावली किसी भी तरह की रागात्मकता से उदासीन है, लेकिन उसके बावजूद यह कविता की विशिष्ट संप्रेषण-प्रक्रिया से परिचालित है। भाषा में निहित नाटकीय संभावनाएँ शांत व्यंग्य की मुद्रा के साथ उमरी हैं, और इस तरह मुक्तिबोध ने अपने समकालीन यथार्थ की भयावहता को उजागर किया है। सब के जुम रहने में नाटकीयता है, जो यथार्थ को पहचानकर भी उसकी भीषणता और नग्नता को नकारने की मानवीय वृत्ति पर लीला-भाव से व्यंग्य करती है। यह काव्यभाषा की विशिष्ट नाटकीयता ही है, जिसके कारण भाषा की सरलता या कठिनता अथवा नग्न होती है, संप्रेष्य हो पाती है। इसी उद्धरण को लें - यहाँ शब्द एकदम परिचित और रोज़मर्रा के हैं; किन्तु पूरे क्लेश में मुक्तिबोध ने दृश्य की जो नाटकीय संभावनाएँ पैदा की हैं, उनकी वजह से सारी सरलता गठन की परिपक्वता में बदल जाती है। इसी तरह दुर्लभ और कठिन शब्दावली में अगर नाटकीय तत्त्व है, तो उसकी रक्षात्मक संगति आसानी से बैठ जाती है। 'राम की शक्ति-पूजा' का आरंभिक कठोर समास-बंध इसीलिए ग्राह्य होता है, क्योंकि वहाँ निराला ने भरपूर नाटकीय मंगिमाएँ भर दी हैं।

काव्यभाषा की प्रकृति और प्रक्रिया के संबंध में यह एक सरल धारणा है कि चित्रात्मकता काव्यभाषा का केन्द्रीय गुण है। सुमित्रानन्दन पन्त ने कहा है 'कविता के लिए चित्र-भाषा की आवश्यकता पड़ती है -----'।^१ वाचाय रामचन्द्र शुक्ल ने काव्यभाषा में चित्रात्मकता को मुख्य स्थान दिया है : 'कविता में कही गई बात चित्र-रूप में हमारे सामने आनी चाहिए।' ^२ वस्तुतः काव्यभाषा अपने वृहत्तर रूप में अर्थ-संश्लेषण है। महज़ चित्र-योजना चादगुण संवेदन के पैपन को विवृत कर सकती है, लेकिन कविता को जीवन की पुनर्रचना नहीं बना सकती, क्योंकि जीवन की पुनर्रचना बनने के लिए कविता को जटिल-संकुल जीवन को, उसके वैविध्य में लेना होगा, जिसका अर्थ है - काव्यभाषा अर्थ संश्लेषण के स्तर पर विकसित हो।

१) पल्लव : प्रवेश, पृ० १७

२) चिन्तामणि, भाग (१) 'कविता क्या है?' पृ० १४०

रूढ़ियों से विद्रोह की कौशिश में व्यक्तित्व की सर्जनात्मकता गतिशील होती है । काव्यभाषा - जैसा कि शुरू में कहा गया - माध्यम नहीं है, पूरा-का-पूरा व्यक्तित्व है, और यह व्यक्तित्व वह उद्भूत करती है शब्द-रूढ़ि से संघर्ष में । इस तरह शब्दों का संस्करण या पुनर्जीकरण कविता में संभव होता है । भाषा की काव्य-मुक्ति , गहरे जाकर टटोलने पर, कवि की भी रचनात्मक उन्मुक्ति लगेगी । काव्यभाषा का यह वैशिष्ट्य और उसकी उन्मुक्त प्रक्रिया दर्शन और विज्ञान की भाषा की नहीं है । वहाँ भाषा माध्यम भर है, संश्लिष्ट अनुभव से संसक्त न होने के कारण अपने में एक व्यक्तित्व नहीं है और इसीलिए अपनी तारी गरिमा तथा व्यक्तित्व एवं मानवीय जीवन के लिए उपयोगिता के बावजूद दर्शन और विज्ञान जीवन की पुनर्रचना नहीं कर पाते, जो कि एकमात्र कविता या कि साहित्य का दायित्व है ।

आधुनिक सड़ीबोली हिन्दी काव्यभाषा का विकास - ब्रजभाषा की सापेक्षाता में

कई शताब्दियों तक व्यवहृत होने के बाद बीसवीं शताब्दी के दूसरे दशक तक ब्रजभाषा का काव्य-क्षेत्र से अलगव इस तथ्य का संकेत देता है कि रचनाकार किसी भाषा-विशेष से बँधता नहीं है। जब उसे यह प्रतीत होने लगता है कि अमुक भाषा-रूप यथार्थ को सही ढंग से विवृत नहीं कर पा रहा है, तो वह उससे अलग होकर कुछ नया गढ़ता है, जो उसकी सज्जनात्मकता को ह्रासशील न होने दे। इस तरह मुख्य है गतिशील सज्जनात्मकता, न कि कोई विशेष भाषा-रूप। हिन्दी काव्यभाषा का ब्रजभाषा को छोड़कर वाधार रूप में सड़ीबोली को अपनाना व्याकरणिक स्तर से ऊपर रचनात्मकता के नये घरातल का अन्वेषण करने की गत्यात्मक कौशिश का प्रतिफल है, क्योंकि एक भाषा-रूप से अंतोष्ण महसूस करने का अर्थ है कि कवि उसके भीतर से अपना उन्मीकन नहीं कर पा रहा है, कहीं न कहीं गत्यात्मकता में अरोग्य पड़ रहा है। वैसे हिन्दी काव्यभाषा की इस माने में विशिष्ट स्थिति रही है (और जो उसकी शक्ति और व्यापकता की सूचक है) कि अलग-अलग कालों में उसके वाधार-रूप कई बने हैं - सड़ीबोली, ब्रजभाषा, अवधी और फिर सड़ीबोली।

१९वीं शताब्दी के अंत में और २०वीं शताब्दी के पहले दो दशकों में यह समझा जाने लगा कि ब्रजभाषा अपनी सारी साहित्यिक समृद्धि और कोमलता के बावजूद आधुनिक युगीन, यदि कह सकें तो गद्य-संवेदना को अपने व्यक्तित्व में रचान-पचान में असमर्थ है। ब्रजभाषा का मध्ययुगीन क्रमशः अलंकरण प्रधान ^{रूप} ~~हुआ~~, उसकी बहुत कुछ सन्मय प्रकृति नये यथार्थ का संस्पृश करने में सक्षम नहीं हो सकती थी। ब्रजभाषा के प्रतीक, अप्रस्तुत, ईद, लय एक विशेष ढंग की मावमूमि में सिक्त थे। यह मावमूमि — थी - कृत्तारिक और भक्तिभावना की। रीतिकाल के प्रसिद्ध वाचार्य कवि देव ने तो ब्रजभाषा में कृत्तार-चित्रण को केन्द्रीय स्थान देने की बात मुक्तकण्ठ से कही थी -
बाजी को सार बसान्या धिंगार, धिंगार को सार कि सोर कि सोरी।

उल्लेखनीय यह है कि श्रृंगारिक भावभूमि में अपनी सारी सूक्ष्म और सुकुमार चित्रण के बावजूद कविगण मानवीय अनुभव की बहुत कम द्वन्द्वात्मकता और जटिलता का पीछा कर सके थे । इसका एक कारण यह था कि बौद्धिक तनाव और द्वन्द्वात्मक प्रसरता को मध्ययुग में स्थान नहीं मिला था । फलतः काव्यभाषा - जो अपने परिवेश के संस्कारों, धारणाओं और चेतना से जुड़ी होती है - में भी प्रश्न, तन्मयता और एकाग्रता को केन्द्रीय स्थान मिला ।

लेकिन वाधुनिक काल में 'मीन-संजन-मृग' उपमान-प्रकार , ब्रजभाषा का बँधा-बँधाया दायरा - जिसको लेकर परवर्ती रीति-कवि ठाकुर ही अपनी सीज व्यक्त कर चुके थे - सीसि लीनो मीन मृगा संजन कमल नेन ' - कवियों के लिए रक्षात्मक नहीं रह गया था । ब्रजभाषा से सड़ीबोली की ओर उत्तरोत्तर मुकाब और फिर सड़ीबोली का एकांत ग्रहण इस स्थापना का जीवंत निदर्शन है कि भाषा का - विशेषतः काव्यभाषा का अपना स्वतंत्र व्यक्तित्व होता है, जब-जब वह कुंठित होता है, तब-तब कवि को संभाल करनी पड़ती है, उसमें बाईं हुई रूढ़ियों को निरस्त कर नए तौर गढ़ने पड़ते हैं, जिससे वह सर्वात्मकता को सुचारु रूप से उन्मुख रह सके । इस स्वतंत्र व्यक्तित्व के परिप्रेक्ष्य में डॉ० शितिकुंठ मिश्र के इस कथन की अर्थवत्ता को समझा जा सकता है : ' वाधुनिक हिन्दी साहित्य में सड़ीबोली का बाँदोलन एक युगांतकारी घटना है । ' १

ब्रजभाषा की सापेक्षता में सड़ीबोली काव्यभाषा के विकास के दो चरण हैं । एक व्याकरणिक एवं सुवारात्मक है, जिसे महावीर प्रसाद द्विवेदी के प्रयासों में परिलक्षित किया जा सकता है, दूसरा सर्वात्मक और इसीलिए काव्यभाषा के स्तर पर है, जो अधिकतर छायावादी कवियों के द्वारा संभव हो सका, यद्यपि उनके पूर्व द्विपुट, गुणात्मक रचाव बीर पाठक, हरिवोध, मेथिली शरण गुप्त, रामनरेश त्रिपाठी आदि की काव्यभाषा में देखा जा सकता है ।

वाधुनिक युग में मारतैन्दु हरिश्चन्द्र ने सड़ीबोली के महत्व को पहले समझा और उसमें गद्य-रचना बारीक की । उनकी प्रेरणा से उनके समकालीनों ने भी

इस दिशा में कार्य किया । लेकिन जहाँ तक काव्य-रचना का प्रश्न था, भारतेन्दु ने उसमें ब्रजभाषा की स्थिति को ज्यों-का-त्यों बना रहने दिया । यह अलग बात है कि कहीं-कहीं उन्होंने नवोन्मेष-सूचक प्रयोगों को ब्रजभाषा में स्थान दिया ।

प्रातःसमीरण * कविता में उनका यह प्रयोग द्रष्टव्य है :

स्नेही के परस सम पावन-प्रभात ।

पावन-प्रभात * को देखने का यह नया ढंग (* स्नेही के परस सम) * एक सूक्ष्म और कोमल परिवेश की सृष्टि करता है । जयशंकर प्रसाद ने 'औसू * की इन पंक्तियों में इसी तरह की कल्पना की है, जिसमें संश्लिष्टता के कारण अधिक भास्वरता आ गई है :

शीतल समीर आता है

कर पावन परस तुम्हारा ।

परस तुम्हारा * कहने में बल * तुम्हारा * पर आता है, जिसे स्पर्श में वैशिष्ट्य आ जाता है ।

२०वीं शताब्दी में आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने काव्यभाषा के आधार-रूप की समस्या को सुलझाने की महत्त्वपूर्ण कोशिश की, गद्य और पद्य की भाषा में एकरूपता की आवश्यकता उन्होंने समझी । हिंदी की उस समय विकित्र स्थिति इस रूप में थी कि उसके गद्य और पद्य में भाषा के दो आधारों का प्रयोग होता था । गद्य की भाषा थी - लड़ीबोली ; पद्य में प्रधानता ब्रजभाषा की ही थी, बहुत दण्डिण रूप में लड़ीबोली का कविता में प्रयोग होता था । आचार्य द्विवेदी ने इस प्रयोग द्वेष को मिटाने की दिशा में महत्त्वपूर्ण प्रयास किया । जहाँ उन्होंने सरस्वती * पत्रिका के माध्यम से हिंदी गद्य-क्षेत्र में छाई अराजकता, निरकुशता और व्याकरणिक अशुद्धता को दूर करने की समर्थ कोशिश की, वहीं इस बात पर बल दिया कि गद्य और पद्य की भाषा में एकरूपता होनी चाहिये और हिन्दी का हित युग की संपिदाता में इसी तरह हो सकता है कि वह लड़ीबोली को आधार बनाये । महावीर प्रसाद जी के पूर्ववर्ती सरस्वती संपादक श्याम सुन्दरदास यह महत्त्वपूर्ण नेतावनी दे चुके थे - यदि गद्य और पद्य की भाषा एक नहीं हुई, तो हमारी भाषा सदा अमाश्रित बनी रहेगी । * १

१) सरस्वती, १९०१ ई० ; भाग २, संख्या ६ (लड़ीबोली का बांदोलन * पुस्तक के सामान्य उद्धरण) ।

खड़ीबोली को अपना मार्ग बनाने में विविध कठिनाइयाँ फैलनी पड़ी। इन संघर्ष में विस्तृत और महत्वपूर्ण विवेचन डॉ० शितिकंठ मिश्र ने 'खड़ीबोली का आंदोलन' पुस्तक में किया है। उन्हीं के शब्दों में 'खड़ीबोली के पदा और विपदा को लेकर जो आंदोलन हुआ, उसे ही खड़ीबोली का आंदोलन कहा गया है। यह आंदोलन पूर्णतया साहित्यिक था। भाषा-विज्ञान से इसका कोई संबंध नहीं है।^१

खड़ीबोली को काव्यभाषा बनाने के सिलसिले में विरोध बहुत हुआ, जिसे विरोधियों के संकीर्ण और मध्ययुगीन दृष्टिकोण का ही आभास मिलता है। वैसे मनुष्य-मात्र की यह स्वाभाविक प्रवृत्ति है कि पुरानी वस्तुओं में चिरकालिक घनिष्ठ संबंध होने पर, उनके नए संदर्भ में अनुपयोगी और जीवन-शून्य होने के बावजूद उन्हें सहज रूप में वह नहीं छोड़ पाता। काव्य-रसिकों को ब्रजभाषा का कोमल लालित्य और भाव-भीना विशिष्ट सांस्कृतिक संदर्भ अपनी तरफ खींच लेता था। एक अदाय और समृद्ध साहित्यिक परंपरा से विच्छेद उन्हें आहत था। जान्नाथदास 'रत्नाकर' के उद्ध-शतक में ब्रजभाषा में किसी सीमा तक आधुनिक मंगिमा लाने का प्रयास उल्लेखनीय है। अपने इस विशिष्ट मोह के कारण वे यह नहीं समझ पाते थे कि इतिहास की स्थिति एक है और सज्जनात्मकता की गति उससे अलग है; उसको ही विवृत करना है, पुष्ट करना है और यह सज्जनात्मकता नये यथार्थ को उसकी जटिलता और गहनता में, उसके विस्तार और वैविध्य में साक्षात्कृत करने पर ही विकसित हो सकती है।

इस संदर्भ में भारतेन्दु के सम्वर्ती राधाचरण गोस्वामी का नाम लिया जा सकता है, जिन्होंने ब्रजभाषा का प्रबल समर्थन ही नहीं किया, अपितु खड़ी-बोली का छटकर विरोध भी किया। यद्यपि उन्होंने स्वतन्त्र रूप से साहित्य-सज्जा भी की, लेकिन उनकी साहित्यिक प्रसिद्धि का मुख्य कारण उनके द्वारा खड़ीबोली में काव्य-रचना का विरोध था। पहली बार ११ नवंबर, १८७७ ई० के 'हिन्दुस्तान' पत्र में उन्होंने खड़ीबोली के विरोध में विविध तर्क रहे।^२ व्याकरणिक स्तर पर उन्होंने व्यंग्य

१) खड़ीबोली का आन्दोलन, आमुख पृष्ठ ६।

२) खड़ीबोली का आन्दोलन, पुस्तक में यह पत्र संगृहीत है, पृ० ३५४।

की कि ब्रजभाषा से सड़ीबोली भिन्न नहीं है और रचना के स्तर पर उन्होंने सड़ीबोली को अदम्य बतलाया है ।

दूसरी ओर श्रीधर पाठक सड़ीबोली में काव्य-रचना के समर्थक थे, फलतः उन्होंने २० दिसंबर, १८८७ ई० के " हिन्दुस्तान " में राधाचरण गोस्वामी के आरोपों को निराधार सिद्ध किया ।^१ सड़ीबोली के एक अन्य प्रबल समर्थक थे अयोध्या प्रसाद सत्री, जिन्होंने " सड़ीबोली का बांदोलन " नामक पुस्तक १८८८ ई० में प्रकाशित कराई और तन-मन-धन से सड़ीबोली के प्रचार-प्रसार में योग दिया । कविता की भाषा के रूप में सड़ीबोली के प्रयोग की बात उन्होंने ही १८८७ ई० में उठाई । उनसे भी राधाचरण गोस्वामी का वाद-विवाद चला करता था । बागै चले बीसवीं शताब्दी के प्रारंभिक वर्षों में द्विवेदी जी के अथक प्रयत्नों और प्रेरक व्यक्तित्व के फलस्वरूप सड़ीबोली की कविता की भाषा के रूप में प्रतिष्ठा हुई, जिसके लिए मार्ग बनाने में अयोध्या प्रसाद सत्री और श्रीधर पाठक ने प्रचुर योग दिया ।

सड़ीबोली में काव्य-रचना के विरोधियों का प्रमुख तर्क यह था कि वह ककेश है, कठोर है, ब्रजभाषा का सा माद्व और लालित्य उसमें नहीं है । पण्डित बालकृष्ण मट्ट ने अपने एक वक्तृता में कहा : " सड़ीबोली की कविता पर हमारे लेखकों का समूह इस समय टूट पड़ा है । बाजकल के पत्रों और मासिक पत्रिकाओं में बहुत सी इस तरह की कविताएँ छपी हैं ; परन्तु हमें अधिकतर ऐसी है, जिनको कविता कहना ही कविता की मानो ऐसी करना है ; हमें तो काव्य के गुण हमें बहुत कम ज्ञात हैं । " ^२ इस विरोध के मूल में उन्होंने सड़ीबोली की कठोरता की रक्षा और विचार में सड़ीबोली में एक इस प्रकार का ककेशमन है कि कविता में काम में ला उसमें सरसता संपादन करना प्रतिभावान् के लिए भी कठिन है, तब तुकबंदी करनेवालों की कौन कहे ? ^३ यहाँ स्पष्ट ही चिंता जितनी " तुकबंदी " के लिए व्यंजित होती है, उतनी कविता के लिए नहीं ।

१) सड़ीबोली का बांदोलन" पुस्तक में यह पत्र संगृहीत है । पृ० २१५

२) ग्रिय प्रवास " की भूमिका में " हरिबीष " ने मट्ट जी का यह विचार प्रस्तुत किया है । पृ० १०

३) वही, पृ० १० ।

ब्रजभाषा के प्रति यह लगाव वस्तुतः कौमल्यता के प्रति एकांतिक दृष्टिकोण है। नवीन युग-बोध से असंपृक्त, यथार्थ के प्रति सार्थक प्रतिक्रिया करने में जदाम कौमल्यता भाषा के लिए कमी वैरूप्य नहीं हो सकती। फिर जाधुनिक सड़ीबोली पूर्ववर्ती ब्रजभाषा की तुलना में मरु कठोर हो, किन्तु कुशल कवियों के प्रयोग द्वारा उसको तराशा और बनाया जाता रहा है। जागे चलकर छायावादी कवियों ने उसे बहुत कुछ सजग रूप में श्रुति-मधुर और सुकुमार बनाने की जो चेष्टाएँ की, वे अनुपेक्षाणीय हैं। निराला ने 'गीतिका' की रचना द्वारा यह घोषित कर दिया कि सड़ीबोली में कविता के अनुभव को प्रायः गढ़ात रखते हुए संगीतशास्त्रानुमोदित गीतों की सृष्टि हो सकती है। प्रबन्ध और गीत काव्य में ब्रजभाषा से अलग सड़ीबोली के वैशिष्ट्य का, उसकी प्राण-शक्ति का बढ़िया संकेत निराला ने दिया है, जिसमें उनकी अपनी रचनात्मक कौशिल्य परिलक्षित की जा सकती है : ' मैं सड़ीबोली में जिस उच्चारण-संगीत के भीतर से जीवन की प्रतिष्ठा का स्वप्न देखता आया हूँ, वह ब्रजभाषा में नहीं । ' १

युग के स्वर को पहचान कर चलनेवाले कवि को ही जागरूक कहा जा सकता है। अयोध्यासिंह उपाध्याय ' हरिवोध ' में ' प्रिय प्रवास ' की भूमिका में सड़ीबोली के विरोधियों को उपर देते हुए सही और सम्योचित बात कही- ' अब मुझे केवल इतना ही कहना है कि समय का प्रवाह सड़ीबोली के अनुकूल है, इस समय सड़ीबोली में कविता करने से अधिक उपकार की आशा है। अतएव मैं भी ' प्रिय-प्रवास ' को सड़ीबोली में ही लिखता हूँ । ' २ यहाँ ' भी ' में एक प्रकार की विनम्रता है, साथ ही सामूहिकता का स्वर बोलने का प्रयत्न है।

इस तरह द्वितीय-युग में सड़ीबोली को काव्यभाषा के आधार-रूप में मान्यता मिल गयी। लेकिन जैसा कि पहले कहा गया - द्वितीय जी की मुख्य कौशिल्य थी - भाषा के ढोंच को सुधारना। इसके जागे- और जो वस्तुतः काव्यभाषा का क्षेत्र है शब्दों को घुलनशील बनाने, उनमें नव यथार्थ से बूमने की क्षमता विकसित करने और अर्थ-छायाएँ व्युत्पन्न करने का निर्देश उन्होंने नहीं दिया, जो दिया भी नहीं जा सकता था। यही नहीं, जो रकारें नवीन्यता की सूचना देनेवाली थीं, उनका वे

स्वागत भी न कर सके, उदाहरणार्थ - हिन्दी कविता में अपना ऐतिहासिक स्थान निर्मित करनेवाली, मुक्त छंद में विरचित निराला की पहली प्रकाशित कविता ' जुही की कली ' उन्होंने अपने संपादन-काल में ' सरस्वती ' में प्रकाशित नहीं की, यह कहकर उसे निराला को वापिस कर दिया कि ' आपके माव अच्छे हैं, पर छंद अच्छा नहीं । इस छंद को बदल सकें, तो बदल दीजिए । ' १

इस प्रकार वे स्वच्छंद छंद के प्रति उदार दृष्टिकोण न रख सके, छंद-मुक्ति भाव-संवेदन से रचनात्मक स्तर पर जुड़ी हुई है, इसे वे न समझ पाये, अन्यथा ' जुही की कली ' के लिए यह न कहते कि ' माव अच्छे हैं, पर छंद अच्छा नहीं वस्तुतः द्विवेदी जी का दृष्टिकोण सुधारात्मक अधिक था, कलात्मक बहुत कम अंशों में । उनके इस दृष्टिकोण का व्यावहारिक निदर्शन थे उन्होंने के शिष्य मैथिली शरण गुप्त । सड़ीबोली में ओक काव्य ग्रन्थों के प्रणयन का आरंभिक साहस उन्होंने किया । ' भारत भारती ' और ' जयद्रथ - वध ' उसी काल की रचनाएँ हैं, जिनमें प्रधानतः इतिवृत्तात्मकता को प्रक्षय मिला है ।

सड़ीबोली में काव्य-सृजन करनेवाले इस काल के अन्य उल्लेखनीय कवियों में श्रीधर पाठक, रामनरेश त्रिपाठी तथा हरिवीथ हैं । श्रीधर पाठक और रामनरेश त्रिपाठी में स्वच्छंदतावादी प्रवृत्तियाँ यत्र-तत्र पायी जाती हैं, जो लायावादी कविता का पूर्वाभास प्रस्तुत करती हैं । लेकिन कुल मिलाकर कविता में भाषिक सृजन की समस्या से ये कवि नहीं जूझ सके । यह जरूर है कि अपने संवेदन को इन्होंने विस्तार और व्यापकता दी । प्रकृति केवल शृंगारिक भावों के उद्दीपक रूप में चित्रित नहीं हुई, उसका उन्मुक्त व्यक्तित्व प्रस्तुत किया गया ; कुल, कशर, यमुना, उपवन, सरिता आदि परंपरित प्रकृति-दोत्रों से अलग मनुष्य और प्रकृति का संपृक्त रूप मिट्टी के घर, तपरील आदि का चित्र संकित हुआ । अगर कहीं भाषा के स्तर पर गुणात्मक उन्मेष रचने की कोशिश इन कवियों ने की होती, तो ये नवीन संवेदन कलात्मक बन पड़ते, लेकिन यहाँ मिलती है - सीधी-सादी चित्र-योजना । मैथिली शरण गुप्त ने ग्राम्य जीवन को यों देखा है :

जहा, ग्राम्य जीवन भी क्या है
 क्यों न इस सब का माँ चाहे ।
 थोड़े में निवाह यहाँ है,
 ऐसी सुविधा और कहाँ है ?
 छोटे से मिट्टी के घर हैं
 लिये पुते हैं, स्वच्छ सुघर हैं ।
 गोपद-चिन्हित जौगन-तट है,
 रस एक और जल-घट है ।
 खपरलौं पर कैलें हाथी ,
 फूली-फली, हरी, मनमाई ।

यह मानों ग्राम्य जीवन का चित्र ही नहीं, उस समय की खड़ीबोली का चित्र भी है । रचना-प्रक्रिया की जटिलता-शून्य प्रकृति इस सीधे-सरल भाषा-प्रयोग के माध्यम से सम्पन्न जा सकती है । वस्तुतः इस तरह की रचनाएँ खड़ीबोली में काव्य-रचना की कौशिल्य के आरंभिक उदाहरण हैं, और इनका महत्व इसी रूप में देखा जाना चाहिए । काव्यभाषा में वह रचाव पैदा कर सकना, जिससे संश्लिष्ट जैकन हो, द्विवैदीयुगीन कवियों की कामता के बाहर था । 'प्रियप्रवास' की प्रसिद्ध पंक्तियाँ हैं :

दिवस का अख्यान समीप था
 गगन था कुछ लोहित हो चला
 तरु-शिखा पर थी अब राजती
 कमलिनी -कुल-वल्लभ की प्रभा,

यहाँ संस्कृत के तत्सम शब्दों और भाषा के व्याकरण-सम्मत रूप के बावजूद हतियुक्त-त्मक चित्र है, इससे कोई सख्त, भावात्मक प्रतिक्रिया नहीं उत्पन्न होती । सूर्य के लिए 'प्रयुक्त' 'कमलिनी-कुल-वल्लभ' किसी भी तरह विशिष्ट अर्थ-सृष्टि नहीं करता ; इतने भारी - भारक प्रयोग को रखकर उससे कोई सार्थक व्यंजना न उत्पन्न की जाए, यह काव्यभाषा के संदर्भ में एक विडम्बना ही है । जागे चलकर मिराला अपनी कविता 'संध्या-सुन्दरी' में संध्या का जो संश्लिष्ट चित्र निमित्त करते

हैं, वह द्विवेदीयुगीन और छायावादी काव्यभाषा के अंतर को अच्छी तरह विवृत करता है । ' संध्या- पुन्दरी ' में विविध अर्थ-छायाओं और बिंबों के बीच संध्या का एक समुचा रूप विकसित होता है, इससे भी जागे बढ़कर वह मानवीय अनुभव से संपृक्त हो जाती है, कवि का अर्जित किया हुआ एक जीवंत अनुभव बन जाती है और यह स्मरणीय है कि तत्सम शब्दावली प्रधान इस कविता में अभिव्यंजना का मुख्य और केन्द्रीय शब्द-प्रयोग ' चुप ' है जिसकी विविध आवृत्तियों से संध्याकालीन निस्तब्धता को कवि ने व्यक्त किया है । हरिऔध के द्रुतविलंबितों में संध्या का परंपरित सूचीबद्ध चित्रण है, निराला का मुक्तछंद संध्या के विशिष्ट अनुभव को रूपाकार देता है ।

प्रधानतः

सड़ीबोली के विकास का दूसरा चरण सज्जनात्मक है, जिसमें काव्यभाषा के स्तर पर गुणात्मक परिवर्तन और रचाव लाने की कौशिल्य छायावादी कवियों ने की । निराला ने ' जुही की कली ' के माध्यम से भाव, भाषा और छंद तीनों की सम्मिलित मुक्ति का आत्मविश्वासपरक उद्घोषण किया । द्विवेदीयुगीन अधिकांशतः हृत्पुष्पात्मक और गठन में सरल भाषा के स्थान पर छायावादी कवियों ने विविध अर्थ-छायाओं के बीच से काव्यभाषा की सज्जना की । एक बात इस संदर्भ में महत्वपूर्ण है - सड़ीबोली काव्यभाषा के सज्जनात्मक संचरण के लिए छायावादी कवियों ने तत्सम प्रयोगों को केन्द्र में रखा, इसके मूल में बहुत कुछ तो १९वीं शती का पुनर्जागरणकालीन संस्कृत अभिमुख दृष्टिकोण गूहा है । इसके अतिरिक्त सड़ीबोली पर बार-बार लगाए गए क्लेशता के आरोप की प्रतिक्रिया में भी इन कवियों ने जैसे प्रयत्नपूर्वक संस्कृत की परंपरित कौमल-कांत पदावली का सहारा लिया । इस तरह छायावादी काव्यभाषा की सज्जनात्मकता तत्समाधारित रही । प्रचुर मात्रा में संस्कृत की कौशलाची शब्दावली और संस्कृत में अप्रचलित शब्दों को छायावाद ने व्यवहृत किया । इस प्रवृत्ति के फलस्वरूप छायावादी काव्यभाषा कुछ कृत्रिम-सी हो गई और बाद में यथार्थ के प्रति सही प्रतिक्रिया करने में वह कदम होती गई - अर्थात् शब्द-मोह और शिल्प-मोह में वास्तविकता को उपेक्षित किया गया । लेकिन यहाँ एक बात ध्यान में रखनी होगी । द्विवेदीयुगीन कवियों ने भी संस्कृत शब्दों के प्रचुर प्रयोग किये । कुछ महावीर प्रसाद द्विवेदी ने कुछ मराठी भाषा की तत्सम बहुलता और कुछ अन्य समाज तथा धर्म सुद्धतावादी-सुधारवादी व्यक्तित्वों के प्रभाव-स्वरूप तथा कुछ अपनी

संस्कृत-निष्ठा के कारण खड़ीबोली को शब्दावली तथा संरचना दोनों स्तरों पर संस्कृत की ओर मुकाया, संस्कृत के छंदों में खड़ीबोली कविता की रचना की। अकेला मैथिली-रूप गुप्त का काव्य संस्कृत शब्दों के प्रति विशेष आकर्षण का अच्छा परिचय देता है। 'प्रिय प्रवास' की तत्सम, समासपरक शब्द-योजना तो प्रख्यात है। लेकिन इन तत्सम प्रयोगों में मव्यता नहीं आ पाई है। दूसरी ओर छायावादी कवि-विशेषतः प्रसाद और निराला - हैं, जिनके काव्य में संस्कृत प्रयोग— शब्द नहीं — कवि के विशिष्ट अभिप्रेत में रस-बसकर बहुत प्रमविष्णु बन पड़े हैं। मुख्यतः तत्सम शब्द-प्रयोगों से युक्त 'वादल-राग' में नाद-तत्त्व और ध्वनि-तत्त्व की संपृक्ति अपने में एक प्रीतिकर अनुभव है। 'राम की शक्ति-मूजा' का आरंभिक विकट समास-बंध सटकता नहीं, अपराज्य समर' के चित्रण के लिए प्रयुक्त किये जाने के कारण अमूर्त तेजस्विता बनाए रहता है।

श्री विजयदेव नारायण साही ने छायावादी कवियों के अतिरिक्त तत्सम आकर्षण पर इस तरह टिप्पणी प्रस्तुत की है -

“छायावाद ने संस्कृत शब्दों का प्रयोग उनके अभिधार्थी या लक्षणाार्थी के ही लिए नहीं किया, बल्कि एक अलग प्रमामण्डल के लिए किया, जिसकी शत ही यही थी कि वह ठेठ शब्दों से प्रोत में अलग दिखे।”^१

अपने श्रेष्ठ अंशों में छायावादी काव्यमाणा तत्समों के आधार पर विकसित होती है, और इस तरह जी 'प्रमा मंडल' बनता है, वह पाठक की प्रतिक्रिया को विवर्तित नहीं करता, वरन् एक मव्य परिवेश की सृष्टि करता है और तत्कालीन आत्म-विश्वासहीन जातीय जीवन के पुनर्निर्माण के लिए तो वह आवश्यक था। यों यह प्रमामण्डल ही बहुत कुछ छायावादी काव्यमाणा की शक्ति का संकेत देता है। द्वितीयशुनि काव्यमाणा में वह प्रमामण्डल विकसित नहीं हो पाया था। तब इस कमी को पौराणिक आत्मानों के प्रकथन से पूरा किया गया। रक्षा-शक्ति का विकास-क्यानक के स्थूल तत्व से आगे वस्तु और काव्यमाणा के घरातल पर हो, यह उचित

१) अकेली का बोक और हिन्दी कविता की माणा 'शीर्षक लेखक -

(हिन्दुस्तानी एकेडेमी की काव्यमाणा-विषयक परिसंवाद-गोष्ठी में पढ़ा गया था)।

और स्वाभाविक ही है। सुमित्रानन्दन पंत ने सड़ीबोली काव्यभाषा के इस शक्ति-संपन्न रूप का सटीक उद्घाटन किया है : "छायावाद ने भाषा को अकल्पनीय शक्ति प्रदान की। रीढ़ के बल रँगनेवाली द्विवेदीयुगीन भाषा अभिव्यक्ति की अतुल क्षमता पाकर ऊर्ध्व-रीढ़ होकर जीवन के उच्चतम घरातलों पर भी उन्मुक्त विचरने लगी।"^१

ब्रजभाषा कविता की मुख्य वृत्ति रही- तीरसता, तन्मयता। वहाँ उथल-पुथल नहीं है, एकाग्रता है, भाव-विह्वलता है; बौद्धिक तनाव नहीं। इसके विपरीत सड़ीबोली कविता में मनःस्थिति की क्लमकल, आधुनिक जीवन का द्वन्द्व और जटिल सौन्दर्य-बोध विवृत होता है। स्वयं छायावादी कवि प्रसाद ने ब्रजभाषा में "प्रमपथिक" (१९०६ ई०) की रचना कर कुछ समय बाद स्वयं सड़ीबोली में उसका रूपांतरण किया (१९१४ ई०), जो इस बात का सूचक है कि कहीं-न-कहीं कवि का रवेदन अंतुष्ट रहा, ब्रजभाषा में वह अपना रचनात्मक उन्मोचन नहीं कर पाया। "प्रमपथिक" के सड़ीबोली संस्करण में प्रणय के प्रति कवि का दृष्टिकोण अपेक्षाकृत संयमित और गंभीर हो जाता है। ब्रजभाषा संस्करण में कवि ने भावुक प्रणयी को चित्रित किया है, सड़ीबोली संस्करण में वियोग से गहरे घरात पर मैत्री करनेवाले प्रणयी का। आगे चकर 'आँसू' में कवि ने इस प्रणय-गामीय को और भी निखारा है। कवि पंत ने सड़ीबोली के इस अपेक्षाया गंभीर रूप पर किंचित् विनोदपूर्ण ढंग से यों टिप्पणी प्रस्तुत की थी : "हिन्दी ने अब तुलाना छोड़ दिया, वह "प्रिय" को "प्रिय" कहने लगी है।"^२

मुस्यतः तत्सम शब्द-प्रयोगों पर आधारित छायावादी काव्यभाषा में सज्जनात्मक संवरण एक नया और अद्वितीय आयास तब होता है, जब निराला और पंत आगे चकर तत्सम और तदुभव की टकराव में से गुजरते हुए बोलचाल में रचाव पैदा करते हैं, और इस तरह "सामान्य - साधारण" की भाषा में गहरी व्यक्तता की नियोजना होती है। "कुरमुत्ता", "ग्राम्या", "नय पति" इस मोड़ के प्रतिनिधि उदाहरण हैं। सड़ीबोली पर आधारित

१) छायावाद : पुनर्मूल्यांकन, पृ० १०२

२) "पल्लव" : प्रवेश, पृ० १

काव्यभाषा के इस अर्पणाकृत स्वायत्त स्तर को और गहराई तथा विस्तार में कूट है बाद के प्रयोगवादी और नयी कविता के कवि । रोज़मर्रा की भाषा से यहाँ कविता बनती है और कविता रोज़मर्रा की भाषा में यानी कि सामान्य-साधारण जीवन में धुल-मिल जाती है । भाषा, कविता और जीवन के संघर्षों से होते हुए इस अर्पण तक पहुँच सकना किसी भी रचना-पीढ़ी के लिए काव्य हो सकता है । प्रताप और निराला अपने श्रेष्ठ कृत्यों में आधुनिक हिंदी काव्यभाषा के संवेदनात्मक विस्तार को - ब्रजभाषा के हल्के सहारे से आरंभ करके ('चित्राधार') बौलचाल की सड़ीबोली के नितांत स्वायत्त रूप ('कुतुरमुत्ता') के विकास तक - पूरे तौर पर प्रतिफलित करते हैं ।

जयशंकर प्रसाद की काव्यभाषा

प्रसाद की काव्यभाषा के अध्ययन-क्रम में दो बातें विशेष रूप से ध्यान देने योग्य हैं। एक तो, उसमें विकास अपने रूढ़ अर्थ में मिलता है यानी वे अपनी पहली कविता से, प्रारंभिक काव्य-सृजन से ही पाठक-वर्ग को आंदोलित करनेवाले क्रांतिकारी रचनाकार नहीं हैं। अपने समानधर्मी कवि निराला के विद्रोही काव्य-व्यक्तित्व के विपरीत प्रसाद की प्रतिमा क्रमशः विकसनशील रही है, एकदम से नवोन्मेषण भर देनेवाली नहीं। दूसरे, प्रसाद की काव्यभाषा में एकरूपता अधिक है, विविधता कम (विविधता को उनके संयत, अनुशासित, तल्लीन रचनाकार ने जैसे महत्त्व ही नहीं दिया) और इस संदर्भ में फिर एक बार निराला का विविध-रूप काव्य-व्यक्तित्व उभरता है, जिसके अंतर्गत माणिक संरचना के कई-कई स्तर एक ही काल में विद्यमान मिलते हैं। लेकिन प्रसाद की काव्यभाषा में एकरूपता की अवस्थिति एकरसता, ऊब और बासीपन की प्रतीति नहीं कराती, वह अर्थ के गहनतम स्तरों का साक्षात्कार कराती है। यह अपने में बड़ी बात है और कवि के शब्द-प्रयोग की घुलनशीलता और उसमें अनुस्यूत रचाव का प्रतिफलन है। प्रसाद की काव्यभाषा इस दृष्टि से एकरस नहीं, समरस है।

प्रसाद की प्रारंभिक काव्य-रचना ब्रजभाषा में हुई है।

प्रेमपथिक * (ब्रजभाषा संस्करण) 'चित्राचर' और 'कानन-कुसुम' के प्रथम संस्करण में ब्रजभाषा की कविताएँ हैं। ब्रजभाषा के इस काव्य-सृजन में कुछ मिलाकर परंपरागत संवेदना का ही निवाह हुआ है। इस भाषा रूप में मध्यकालीन ब्रजभाषा की मंगिमा और तराश का लगभग अभाव समझना चाहिये। समूचे रूप में ये कविताएँ किसी सास समृद्धि का बोध नहीं कराती और पुराने ढंग की कविता की तुलना में कोई गुणात्मक उत्तर उद्भूत करने की क्षमता भी इनमें नहीं है। कहीं-कहीं नये विषयों का चुनाव जरूर है।

‘गीतिनाथ’ करुणालय (सर्वप्रथम प्रसाद के पत्र ‘इन्दु’ में १९१३ ई० में प्रकाशित), ‘महाराणा का महत्त्व’ (सर्वप्रथम ‘इन्दु’ में ही १९१४ ई० में प्रकाशित), ‘प्रेमपथिक’ (खड़ीबोली में रूपांतरित संस्करण) और ‘काननकुसुम’ (संशोधित संस्करण में केवल खड़ीबोली की कविताएँ हैं) के माध्यम से प्रसाद की खड़ीबोली की आरंभिक काव्य-रचना सामने आती है, लेकिन ‘प्रेमपथिक’ के एकाध अंश और ‘काननकुसुम’ की एक-दो कविताओं को छोड़कर इनमें कोई वैशिष्ट्य नहीं है । इस तरह से प्रसाद की प्रारंभिक काव्यभाषा को अगर उनकी परवर्ती काव्यभाषा से मिलाया जाए, तो उसमें भरपूर (सामान्य से अधिक) गुणात्मक अंतर दिखाई पड़ेगा । प्रारंभिक काव्य-सृजन की इन क्षामियों के बावजूद उनमें यत्र-तत्र छिटपुट और सूक्ष्म निखार के अनेक संकेत मिल जाते हैं । ‘प्रेमपथिक’ के ब्रजभाषा संस्करण का यह अंश रखा जा रहा है - ‘ यह वह ब्रमशाला है रहे जी सून,
सून रहे पे कलख नित प्रति दून ।

यहाँ प्रेम को मौलिक-आत्मीय ढंग से कवि ने देखा है, समझा-समझाया है । प्रेम की इस सूक्ष्म परिभाषा में निहित मनोवैज्ञानिकता को कनदसा नहीं किया जा सकता । इसी क्रम में बित्राधार की यह पंक्ति रखी जा सकती है -

प्रथम भाषाण ज्यों अवसान में ।

रहत है तऊ गूँजत प्रान में ॥ (‘नीरव प्रेम’)

नीरव प्रेम के अंजन में अनुस्यूत सुकुमार मार्मिकता की यह वास्वादन - प्रक्रिया परंपरित ढंग से अलग है ।

‘प्रेमपथिक’ का ब्रजभाषा से खड़ीबोली हिंदी में रूपान्तरण कवि प्रसाद के अन्वेषी, विकासमान व्यक्तित्व का सूचक है । खड़ीबोली संस्करण की एक पंक्ति द्रष्टव्य है -

‘ सज्जा मित्र कहाँ मिलता है दुखी हृदय की हाया-सा ’

यहाँ ‘ दुखी हृदय की हाया-सा ’ के उपमान में निहित सूक्ष्मता-वसूरीता ही पछली नगर में उल्लेखनीय लैगी, इस सूक्ष्मता-वसूरीता की

द्रवणशील कानैवाली एक विशिष्ट तरह की शहरी आत्मीयता अधिक गौर करने के बाद पकड़ में आएगी - ' दुखी हृदय की छाया-सा ' ।

' चित्राधार ' के पद्य-संग्रह में कुछ कविताएँ ऐसी हैं, जिनके शीर्षक नये ढंग के हैं (' नीरव प्रेम ', ' विस्मृत प्रेम ', ' मकरन्द विन्दु ') । यह नवीनता कविता के सूक्ष्म स्तरों के प्रति कवि की जिज्ञासा को प्रकाशित करती है, यद्यपि इनका नयापन, इनकी सूक्ष्मता कुल मिलाकर इनके शीर्षकों में ही है, रचना-प्रक्रिया में नहीं । इसीलिए शीर्षक और रचना-प्रक्रिया के बीच एक अजीब-सा घालमेल दिखाई देता है ।

खड़ीबोली पर आधारित काव्यमाणा में प्रसाद की विविध कविताओं का पहला संकलन ' काननकुसुम ' (दूसरे संस्करण में केवल खड़ीबोली की कविताएँ हैं) के रूप में है, जिसकी एक कविता (' प्रथम प्रभात ') वास्तविक रचनात्मक नवीनता का संकेत देती है । ऐतिहासिक शिल्प शब्दावलीपरक कविता के विपरीत यहाँ एक ही व्यं के तीन स्तरों के संश्लेष है काव्यमाणा में रचाव लाने की महत्वपूर्ण कोशिश की गई है । इस कविता से दो तरह की प्रतिक्रियाएँ एक साथ उद्भूत होती हैं । पहली रचनात्मक बाकुलता की ; प्रणय, अध्यात्म और प्रकृति - तीनों को संपृक्त अनुभव काने की चेष्टा । (यह उल्लेखनीय है कि कवि की इस कोशिश में पूरा रचाव आगामी संकलन 'फरना' की ' विष्णाद ' कविता में आया है।) दूसरी ' प्रथम प्रभात ' में माणा की सपाटता और कुछ - कुछ द्वैदीयुगीन काव्यमाणा की भावुक सरलता की - और यही वजह है कि वह द्वन्द्वात्मकता कम है, जिससे व्यं रचना में गहराई से परिव्याप्त होता है । छायावादी सूक्ष्म अभिव्यक्ति-प्रणाली की पूर्वाशित करनेवाला यह संश देखा जा सकता है -

बहा, बचानक किस मल्लानिष्ठ ने लमी,

फूलों के सीरम से पूरा लदा हुआ ।

जाते ही कर स्पष्ट गुदगुदाया मुँह,

कुछ बौंस बानंद-दृश्य दिसला दिया ।

' मल्लानिष्ठ ' अपने सूक्ष्म-अमूर्त रूप में व्यं के उन्मुक्त स्तर पर संग्रमित होकर सारी मनःस्थिति को ताजी ऊर्जा से भर देता है ।

‘ फरना ’ के पहले संस्करण (१९१८ ई०) की कविताओं में ‘ काननकुसुम ’ की कविताओं (‘ प्रथम प्रमात ’ के अवाद-सहित) के समान परंपरा-पोषण है, रचनात्मक तत्परता नहीं । ‘ फरना ’ के दूसरे संस्करण (१९१७ ई०) में आधी से अधिक अर्थात् ३३ कविताएँ रखी गई हैं, जिनमें नवीन अभिव्यंजना, रक्षात्मक वन्वेषण का स्पष्ट परिचय मिल जाता है । ‘ फरना ’ की परंपरित कविताओं में प्रेमपात्र के प्रति उपालम्परक कई एक कविताएँ हैं, इसी तरह किन्हीं में संयोग-चित्र है । ‘ प्रियतम ’, ‘ निवेदन ’, ‘ प्यास ’, ‘ प्रत्याशा ’, ‘ स्वप्नलोक ’, इस क्रम में रखी जा सकती है । इन कविताओं की तुलना आर प्रसाद की परवर्ती रचनाओं (जिनमें शरीर-सुख के अनेक चित्र हैं) से की जाए, तो इस संभावित आपत्ति के बावजूद कि दोनों ~~अंतर~~ की कविताओं में बहुत असमानता है, अतः यह तुलना असंगत है, कविता की रचना-प्रक्रिया में काव्यभाषा के केन्द्रीय स्थान से संबंधित एक महत्वपूर्ण निष्कर्ष निकलता है । आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने प्रसाद के विविध मांसल प्रणय-चित्रों पर नज़र डालते हुए थोड़ी चुटकी लेकर यह बात कही है कि प्रसाद जी का ध्यान शरीर-विकारों पर विशेष जाता था ।^१ उन्होंने प्रसाद काव्य में भरपूर शरीर-सुख के चित्रों के लिए ‘ मधुर्या ’ नाम देकर उनके प्रति अपने सौन्दर्यग्राही एवं अनुशासित दृष्टिकोण का परिचय दिया है ।^२ यहाँ काव्यभाषा के विश्लेषण-प्रसंग में इतना कहना जरूरी हो जाता है कि प्रसाद के परवर्ती गीतों में मधुर्या का वक्ता भाषा के स्तर पर इतना कलात्मक बन सका है कि वह पूरी प्रक्रिया गहरे, रचनात्मक अनुभव में परिणत हो जाती है या यों कहें कि मधुर्या की वह स्थिति अनुभावन-दामता को बढ़ाती है । ‘ लहर ’ के अनेक गीत ‘ बीती विमावरी जाग री ’, ‘ कह रे, वह कभीर यौवन ’, ‘ कोमल कुसुमों की मधुर रात ’ इस क्रम में रखे जा सकते हैं, जबकि ‘ फरना ’ के गीतों में वक्ता प्रणय अनुभव में रूपांतरित होता ही नहीं, उसमें एक तरह का हल्कापन है । ‘ प्यास ’ कविता से एक उदाहरण रखा जाता है -

१) हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ० ५६०

२) वही, पृ० ५६२ ।

राग रंजित थी वह पेया
 उसे पीते पीते रुक गये ।
 प्रश्न मेरा यह उनसे था,
 पूछने से वे प्रमुदित हुए ॥
 नशीली जाँखों सदृश कहो
 तुम्हारी ही, इसमें है नशा ।
 गुलाबी हल्का-सा बोलै,
 स्तब्ध हो रही मोह की निशा ॥

' फरना ' की एक अति सामान्य कविता ' कहो ' की पहली पंक्ति का विशिष्ट प्रयोग शायवादी सूक्ष्म कल्पना के निकट प्रतीत होता है । शरीर-साहचर्य के बिंब का अपने ढंग से यह उपयोग प्रसाद की आरंभिक रचनाशील मनःस्थिति में छिपी उन्मेषपरक बैक्ती का संकेत देता है -

शिथिल शयन सम्मोग दलित क्वरी के कुसुम-सदृश कैरी,
 प्रतिमद व्याकुल आज हृन्द क्यों होते है प्रियतम । ऐसे ?

अपनी रचना-प्रक्रिया में परिपक्व कुछ कविताएँ (' फरना ' में संगृहीत) प्रसाद के कवि-व्यक्तित्व के एक विशिष्ट पदा-दिशा-संघात, अर्निर्विष्ट बैक्ती - को कूने की कौशिश करती है । पहली कविता ' फरना ' की संवेदना सामान्य से थोड़ी अलग हटकर है, जिसे विशिष्ट-मौलिक रूप में उपलब्ध करने के लिए तत्पर काव्यमाणा यों प्रकाशित करती है -

मधुर है प्रीत, मधुर है लहरी
 न है उत्पात, कटा है लहरी ॥
 मनोहर फरना,
 कठिन गिरि कहीं विदारित करना ।
 बात कुछ छिपी हुई है गहरी ।
 मधुर है प्रीत मधुर है लहरी ॥

इस तरह प्रसाद की काव्यभाषा प्राकृतिक करना, मानवीय प्रेम और छिपी हुई गहरी बात को एक श्रेणी में रखने की कोशिश करती है ।

‘ अव्यवस्थित ’ जैसा कृत नये ढंग की कविता है, जिसमें अस्पष्ट मानस की न समझ में आ सकनेवाली - पकड़ से बाहर स्थिति - को कविता के स्तर पर उसी अस्पष्टता - सूक्ष्मता के साथ रखने की कोशिश की गई है । प्रारंभिक वंश इस प्रकार है :

विश्व के नीरव निजै मैं ।

जब करता हूँ बेकल चंचल,

मानस को कुछ शान्त,

होती है कुछ ऐसी हलचल,

हो जाता है भ्रान्त,

मटकता है प्रेम के वन में,

विश्व के कुसुमित कानन मैं ।

‘ अव्यवस्थित ’ में व्यक्तित्व - प्रक्षोभण - अपनी जटिलता के साथ - संभव हो सका है । कवि पूरी ईमानदारी से अपने आपको - या फिर मानस-मात्र को - टटोलता है :

जब करता हूँ कभी प्रार्थना

कर संकलित विचार

तभी कामना के नूपुर की

हो जाती फनकार ;

अमृतकृत होता हूँ मन मैं

विश्व के नीरव निजै मैं ।

सांसारिक वाक्यांश की प्रकलता-अथवा इस तरह कोई मन की पराजित स्थिति - को कवि नये ढंग के बिंब में रूपायित करता है । पुराने ढंग के अलंकार - विधान में च्यौरे की प्रधानता रहती थी, किन्तु बिंब में एक नूपुर की फनकार-मात्र के उल्लेख से अलंकी का पूरा रूप प्रत्यक्ष हो जाता है । चूँकि प्रसंग

कामना का है (तभी 'कामना के नूपुर की हो जाती फनकार '), अतः यह बिंब केवल चाक्षुषप्रतिमा-मात्र न निर्मित कर नृत्य और नर्तकी के समूचे आकर्षण, प्रलौभन और विलासिता को एक रूप तथा सधन कर देता है ।

मानसिक स्थिति को कूने और बहुत सुकुमार ढंग से संबंध बनाने की चेष्टा में ' विष्णाद ' कविता अपने ढंग की अकेली है, जिसमें अव्यवस्थित ' से कहीं अधिक जटिल अनुभव और कलात्मकता है । ' काननकुसुम ' की ' प्रथम प्रभात ' (जो ' फरना ' में भी संगृहीत है) कविता में पहली बार अर्थ की कई हायाओं को एक साथ विकसित करने की महत्वाकांक्षी कोशिश हुई थी, इस दिशा में ' विष्णाद ' की काव्यभाषा अमृतपूर्व द्रवणाशीलता और उन्मुक्तता को ज्ञायम रखती है । भारतीय काव्यशास्त्र की प्रमुख उपपत्ति ध्वनि-सिद्धांत और पश्चिम में एलियट का ' आब्जेक्टिव कोर्रिलेटिव ' इस तरह की अनेक अर्थ-स्तरीय कविता के विश्लेषण में अपूर्ण ही कहा जाएगा । न तो ध्वनिकार के सिद्धान्तानुसार इसमें एक अर्थ प्रधान है, दूसरा गौण - यानी यहाँ मुख्यार्थ जैसे तत्त्व की अनुपस्थिति है, या यों कहें, उसकी एकान्तिक वज्रना है (और यही विशिष्टता इस कविता को अधिक अर्थगर्भित बनाती है) । और एलियट के ढंग पर तो आंतरिक विष्णाद और बाह्य संध्या-हाया अलग-अलग तत्त्व हैं । लेकिन वस्तुस्थिति तो कुछ और है, जो पूरी कविता की संश्लिष्ट रचना-प्रक्रिया को, उसी संश्लिष्टता से समझने में उजागर होगी । और, यह प्रसाद की, अधिक व्यापक रूप में हायावादी कवियों की (अपने श्रेष्ठ केशों में) मौलिक विशिष्टता है कि वे अपनी अर्थगर्भित नवीनता के कारण समीक्षा के परंपरित मानवण्ड का पुनर्मूल्यांकन करने के लिए बाध्य करते हैं, और एक नयी संपृक्त समीक्षा दृष्टि को उत्पन्न देते हैं । समीक्षा-मान और रचना की यह टकराहट अपने में सर्जात्मक है ।

न तो ऐसी कविता के विषय में चलते ढंग पर यही कहा जा सकता है कि वह विशिष्ट मनःस्थिति की कविता है और न यही कि उसमें संध्याकालीन प्रकृति का वर्णन है । दोनों स्थितियाँ मानसिक और बाह्य एक दूसरे में घुल-मिलकर एक दूसरे के अनुभव को विकसित करती हैं । कौन प्रधान है, कौन अग्रधान-

यह प्रश्न व्यर्थ हो जाता है । संध्याकालीन निस्तब्धता, उदासी और वर्णहीनता में ऐसे- वैसे विषाद का अंकन शुरू-शुरू में तो मानवीकरण के ढंग का लगता है, जिसमें गौधूली के मलिनांचल में वन में बैठे हुए जंगली का चित्रण है, प्रत्यक्षा, नीरव वंशी, इत्यादि का अंकन है, और इस तरह यह रेखाचित्र जैसा लगता है, लेकिन वस्तुतः इसके मूल में मन के उलफाव को, भाव-सँवग को पहचानने की उससे नादात्म्य करने की छटपटाहट है । बाहरी जगत् संध्याकालीन दृश्य चाक्षुष संवेदन नहीं निर्मित करता, वह इससे कहीं अधिक गहरी, रचनात्मकता का उपक्रम है । वह कवि को अपनी ज़मीन पर पहुँचने, अपनी सृजन की जटिलता को फेलने के लिए बढ़ावा देता है । प्रकृति बिंब और मानसिक बिंब का यह अद्वैत गहरे स्तर पर सराहनीय है । यह अंश द्रष्टव्य है :

निर्झर कौन बहुत बल साकर,
बिलखाता ठुकराता फिरता ?
खोज रहा है स्थान घरा में,
अपने ही चरणों में गिरता ॥

एक नज़र में ऐसा लगेगा कि कवि प्रकृति पर निर्झर पर अपनी अनुभूति का प्रक्षोभण कर उससे तटस्थ होने की चेष्टा कर रहा है । लेकिन प्रसाद की कला इतने सीधे प्रकाशन की कला नहीं है, उसमें अपने कवि-धर्म से इतनी वासानी से निस्तार नहीं है । वस्तुस्थिति यह है कि जीवन-स्थिति को जानने-समझने की व्यग्रता मानवीय प्रयास की अपूर्णता से उद्भूत बेचैनी और इसके बावजूद उसकी जिजीविषा तथा अन्वेषण - प्रकृति को उरहने की साहसिक प्रवृत्ति प्रसाद की असली चिन्तना है, समस्या है । इस स्थापना के परिप्रेक्ष्य में एक बार पुनः ये पंक्तियाँ पढ़ी जा सकती हैं

निर्झर कौन बहुत बल साकर
बिलखाता ठुकराता फिरता ?
खोज रहा है स्थान घरा में,
अपने ही चरणों में गिरता ॥

और यही बजह है, जो इस तरह की पंक्तियों, जिनमें पत की कविता की-सी शिल्पकारिता नहीं है, और साथ ही निराशा के गीतों का-सा

तीव्र-प्रसर वेग नहीं है, अपनी भव्य-उदास सादगी में, बहुत गहरा असर डालती हैं। प्रसाद की ही कविता की शब्दावली में कहा जाए, तो ये पंक्तियाँ मन के कोने को नहला देती हैं (* बौसू * की पंक्तियाँ हैं - * उद्वेलित तरल तरंग / मन की न लौट जावेगी । हाँ, उस अंत कोने को । वे सक्षुब्ध नहला देंगी । *)

हायावादी काव्यभाषा अपने गहरे- आत्मीय रूप में बहुत कोमल पदा को छूती है, यह * विषाद * कविता के अंतिम अंश में देखा जा सकता है -

किसी हृदय का यह विषाद है
 छेड़ो मत यह सुख का कण है ।
 उत्प्रेजित कर मत दौड़ाओ,
 करुणा का विश्रान्त चरण है ॥

इसी स्तर पर वाकर पूरी कविता का विषाद एक सास ढंग की अनुभूति में, जीवन के प्रति कवि की एक विशिष्ट दृष्टि में बदल जाता है, जो * बौसू * में वेदना या बौसू उपलब्धि बन जाती है।

फरना में संकलित * वसंत * प्रसाद की विशिष्ट कविता है, जिसमें वसंत के माध्यम से कवि जीवन के यथार्थ को समझने की कोशिश करता है। यहाँ भी रीतिकालीन शिल्प काव्य से अलग हटकर नये और निश्चय ही अधिक रचनात्मक ढंग से व्यंग्यमिता विकसित की गई है। प्रारंभिक अंश इस प्रकार है :

तू जाता है, फिर जाता है ।
 जीवन में पुलकित प्रणय-सदृश,
 जीवन की पहली कान्ति वक्षः
 कहीं ही, वह तू पाता है, है वसंत क्यों तू जाता है ?

दो सूदन, सुकुमार और अमूर्त बिंबों में कवि वसंत के - उल्लास, श्री के - बागमन और प्रत्यावर्तन के अनुभव को अनुस्यूत कर देता है। वाक्यशृंगार, प्रसन्नता, कोमलता और अस्थायित्व की सम्मिश्रित हायाएँ उद्भूत होती हैं। निराला ने वसंत के माध्यम से अपनी रचनात्मक दायता कोक गीतों में विकसित की है, लेकिन

‘ फरना ’ की इस कविता में तो प्रसाद की विशिष्ट मनोवृत्ति के फलस्वरूप, उनकी बौद्धिक प्रतिभा के कारण वसंत के माध्यम से जीवन के प्रति गहरी जिज्ञासा मुखरित हुई है, अन्वेषक की बेचनी विवृत हुई है । वसंत कवि को विचारोत्तेजना देता है, सार्वभौम यथार्थ को समझने-समझाने की प्रेरणा देता है ।

‘ फरना ’ के अन्तर्गत प्रसाद की विशिष्ट कविताओं में ‘ किरण ’ सम्मिलित की जा सकती है, और इसमें संदेह नहीं कि यह कविता छायावाद की कई विशेषताओं - चित्रात्मकता, नूतन कल्पना, लाक्षणिकता, रहस्य-भावना - का संवहन करती है, लेकिन इसमें प्रसाद अपनी जमीन पर नहीं है, उनकी द्वन्द्वात्मकता, उलझन इसमें मुखरित नहीं हुई है । वास्तव में इस तरह की कविता छायावाद के दूसरे प्रमुख कवि पंत के मिजाज के अधिक अनुकूल है । फिर भी, उल्लेखनीय यह है कि अपनी खास जमीन न होने के बावजूद, प्रसाद ने इस कविता में क्यूठी कल्पनाशीलता और विराट् दृष्टि का परिचय दिया है, ठीक उसी तरह, जैसे ‘ यमुना के प्रति कविता ’ की रचना में निराला अपने घरातल से ऊँच होकर भी रचना-प्रक्रिया में सफल हो सके हैं । ‘ किरण ’ के माध्यम से प्रसाद ने अद्वैत भाव और प्रेम-तत्त्व की व्यापकता की ओर संकेत किया है । यह सूक्ष्म-अमूर्त बिंब छायावादी काव्यभाषा के निर्माण और विकास काल में विशेष महत्त्वपूर्ण रहा है -

घरा पर मुकी प्रार्थना सदृश
मधुर मुरली-सी फिर भी मीन,
किसी वशात विश्व की विकल
वेदना-दूती सी तुम कौन ?

प्रार्थना के बिंब में किरण की रूपगत स्थिति को बहुत कुशलता से व्यक्त किया गया है । इसी तरह विराट् कल्पना - यद्यपि जिसमें जटिलता की गुंजाइश नहीं है - की नियोजना इस अंश में हुई है -

स्वर्ग के सूत्र सदृश तुम कौन
मिलाती हो उससे धूलोंक

जोड़ती हो बैसा संबंध,

बना दोगी क्या विरज विशोक ?

‘**जौसू**’ से वास्तविक रूप में कवि अपनी रचना-भूमि में पहुँचता है। ‘**जौसू**’ का पहला संस्करण १९२५ ई० में प्रकाशित हुआ। दूसरे संस्करण का १९३३ ई० में प्रकाशन हुआ, जिसमें छंदों की संख्या भी बढ़ गई और पूर्ववर्ती संस्करण में निहित निराशा की भावना का स्थान एक विशिष्ट तरह के आत्म-विश्वास ने ले लिया। ‘**जौसू**’ अपने सामान्य रूप में एक प्रेमकथा है, जिसमें स्मृतियों के माध्यम से सुखद अतीत की यादों की है और फिर वियोग-वेदना का अंकन है। इस सामान्य प्रेमकथा को विशिष्टता और गरिमामयी अर्थार्पिता प्रदान करती है - उसकी सृजनात्मक काव्यभाषा, जो मूलतः बिंबपरक है। इन सूक्ष्म-अमूर्त बिंबों के प्रयोग से कवि ने अर्थ और अनुभव की संपृक्ति एवं उन्मुक्तता रखने की भरपूर संभावना विकसित की है। इसी बिन्दु पर याद आता है अज्ञेय का प्रसिद्ध उपन्यास - ‘**नदी के द्वीप**,’ जो अपने सामान्य रूप में एक प्रेमकथा ही रह जाता, और उसकी अर्थ-प्रवण, रचनात्मक भाषा उसमें गहरी ऊर्जा न भरती।

‘**जौसू**’ बहुत कुछ प्रसाद की उस स्थापना का व्यावहारिक निदर्शन है, जो कायावाद-विषयक अपने विवेक में उन्होंने रखी है - ‘**आम्यन्तर** सूक्ष्म भावों की प्रेरणा बाह्य स्थूल वाकार में भी कुछ विचित्रता उत्पन्न करती है। सूक्ष्म आम्यन्तर भावों के व्यवहार में प्रचलित पद-योजना असफल रही। × हिन्दी में नवीन शब्दों की अंगिका स्मृच्छणीय आम्यन्तर वर्णन के लिए प्रयुक्त होने लगी। शब्द-विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके सूक्ष्म अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया।’^१

प्रायः चलते छंद से यह कह दिया जाता रहा है कि ‘**जौसू**’ में कवि के व्यक्तित्व का मार्मिक प्रकाशन हुआ है। लेकिन अगर इतना ही भर है, तब तो कोई बड़ी बात नहीं हुई। वस्तुतः ‘**जौसू**’ की काव्यभाषा में अनुस्यूत अमूर्त

घुलनशीलता, अमूर्त ढंग के बिंब और फिर उनका भी सूक्ष्मीकरण अपने में किसी महत्वाकांक्षी - गंभीर प्रयोजन से प्रतिश्रुत प्रतीत होते हैं। व्यक्तित्व का प्रकाशन और वह भी सीधे ढंग से - प्रसाद की जटिल मानसिकता को काम्य नहीं। प्रसाद की कविता में तो कुछ दूसरी, अधिक सघन जिज्ञासा है, अन्तर्मीन की कसमसाहट है, जिसे पहली बार में नहीं पहचाना जा सकता :

वाती है शून्य द्वातिज हो
क्यों लौट प्रतिध्वनि मेरी
टकराती बिछाती-सी
पगली-सी देती फेरी ?

यह महज़ व्यक्तित्व-प्रकाशन से ऊपर की स्थिति है, और यही ऊँचाई नज़र कंदाज़ कर देने पर इन पंक्तियों में जो कविता बनती है, वह पकड़ में नहीं आ सकती। वैसे तो हर ऊँच दर्जे की कविता, या अधिक स्पष्ट कहें तो हर अस्तित्व की जटिलता, मनःस्थितियों की अनिश्चितता और भाव-संवेदन की क्लेशमयता को टटोलनेवाली कविता की पकड़ शाब्दिक व्याख्या की सरलीकृत पद्धति से नहीं की जा सकती, किन्तु प्रसाद की कविता के विषय में यह बात सब से ज्यादा सच है। हिन्दी कविता के इतिहास में वे इस कौटि के पहले कवि हैं और फरना की 'विष्णाद' कविता के बाद 'बौसू' उनका पहला काव्य है, जिसमें यह वैशिष्ट्य काफी दूरी तक समाया हुआ है। और, यह प्रसाद की काव्यभाषा की महत्वपूर्ण उपलब्धि है कि उसने विविध प्रौढ़ों को उन्मुक्त न करने के बावजूद सहीबोली हिन्दी को इतना सज्जाम बना दिया कि वह पूरे आत्म-विश्वास से अवचेतना का अवचेतना से संवाद प्रस्तुत कर सके।

एक कौटिकाकृत अधिक स्पष्ट प्रतीत होनेवाले-यानी व्यक्तित्व को सोलनेवाले - केश की परीक्षा की जा सकती है :

हल्ला थी, तब भी तेरा
असम विश्वास बना था
उस माया की हाया में
तू सच्चा स्वयं बना था।

यहाँ सामान्यतः यही लय सम्पन्न में जाता है कि कवि अपने प्रेमास्पद के प्रवंचनामय आकर्षण को, उसके प्रति अपनी एकांतिक निष्ठा को अभिव्यक्ति दे रहा है, किन्तु बात कुछ गहरी है - ' उस माया की छाया में / कुछ सच्चा स्वयं बना था । ' यह सच्चा बनने की घोषणा - एक तरह से बड़ी हैनानदागी और सीधे ढंग की निर्दोषता के साथ अपने शुद्धीकरण की स्वीकृति - उस माया की छाया के सूक्ष्म-अमूर्त परिप्रेक्ष्य में अमूर्तपूर्व निष्कलता से परिपूर्ण हो जाती है । ' माया की छाया ' में दुहरी बिंब-योजना द्रष्टव्य है । ' माया ' में निहित आकर्षण, प्रलोभन, प्रवंचना, दाण्डिकता को और अधिक सूक्ष्मता ' छाया ' के आरोपण में दे दी है । इतनी गहरी स्थिति में पहुँचकर कवि ' सच्चा ' बना है । तभी तो वह कहता है - ' कुछ सच्चा स्वयं बना था । ' कुछ ही, पूरी तौर से नहीं, क्योंकि ' माया की छाया ' में यह प्रक्रिया - सच्चा बनने की - फलीभूत होती है । निराशा की ये पंक्तियाँ याद आ जाती हैं - गहरे गया तुम्हें तब पाया

रही वन्यथा कायिक छाया

सत्य मास की केवल माया

धैरे श्रवण-वचन की हो तुम (' अवेना ')

वीर निम्न अंश में तो प्रसाद जैसे बेहद तटस्थ जिज्ञासा और बौद्धिक बैचैनी के साथ अपने अन्तर्नि को जानने-सम्पन्न की, उसके तल में पहुँचने की कोशिश करते हैं :

यह पारावार तरल हो

फेनिल हो गरल उगलता

मय डाला किस तूष्ण्या से

तल में बह्मानल जलता ।

इस तरह ' बाँसू ' में बाकर कवि का अपना विशिष्ट स्वर बन जाता है । यहाँ उसकी काव्यभाषा में जीवन-कातृ के प्रति मौलिक बौद्धिक प्रतिक्रिया कर सकने की क्षमता है, जो ' कामायनी ' में पहुँचकर चरम हो जाती है । ' बाँसू ' के दो छंद इस प्रसंग में रस बा रहे हैं -

मत कहौ कि यही सफलता
कलियों के लघु जीवन की
मकरन्द मरी सिल जाय
तोड़ी जाय बैमन की ।

यदि दो घड़ियों का जीवन
कौमल वृन्तों पर बीते
कुछ हानि तुम्हारी है क्या
चुपचाप चू पड़े जीते !

नश्वरता की स्थिति के अंक के लिए फूल का बिंब अपने में न्या
नहीं है । कबीर भी कह चुके हैं :

माली आवत देखि कै, कलियों कों पुकार ।
फूली-फूली चुनि गई, काल्हि हमारी बार ।

लेकिन इस दूरगामी परंपरा के बावजूद प्रसाद की कलियों के लघु
जीवन में ऐसा कुछ अतुल्य वैशिष्ट्य है, जो इस सारे अंक को नये तरीके की ऊर्जा
और प्रत्यग्रता से भर देता है । प्रसाद का कवि मकरंद-मरी, खिली हुई कली के तोड़े
जाने पर मुक समझता नहीं करता, वह उनके अवरोपन पर, और इस तरह मानव-जीवन
की बेबसी पर, नियति की निर्ममता पर कठोर दृष्टिपात करता है, उसके साथ
संघर्ष करता है, क्योंकि ये मकरंद मरी कलियाँ बैमन की तोड़ी गई हैं । इस हृद की
समृद्धी रचनात्मकता का केन्द्र है - ' बैमन की ' प्रयोग । मृत्यु जीवन की निष्पत्ति
के रूप में वाए, तो कवि को कोई एतराज नहीं, लेकिन वह अमूर्तता का प्रतीक बनकर
जाती है, तो करुणा है ।

और निम्नलिखित हृद में तो बहुत रचनात्मक सघनता के साथ
दुहरी जीका-स्थितियों, मानव-जीवन की अमृत विहम्बना को अनेक व्यस्तरीय
काव्यभाषा यों सामने रखती है :

जब शांत मिलन संध्या को
हम हम-जाल पहनाते
काली चादर के स्तर का
सुलना न देखने पाते ।

यहाँ अँ के दो स्तर - संध्या के बाद गहराती हुई रात की काली चादर का एक-व-
एक अज्ञात ढंग से खुले पड़ना और मानवीय नियति की अपरिहार्यता - एक दूसरे में
रस-बसकर संश्लिष्ट अनुभव का रूप प्रस्तुत करते हैं ।

मधुक्क्याँ की पूरी प्रक्रिया का अनुभव के स्तर पर सूक्ष्म संवेदन-
शीलता के साथ अंकन ' ओँसू ' की काव्यमाणा की एक विशिष्ट उपलब्धि है ।
संयोग-मुख के उत्सवोत्सास को वह नये संदर्भ में रखती है :

मुरली मुखरित होती थी
मुकुलों के ऊपर विहँसते
मकरन्द-भार से बढकर
श्रवणों में स्वर जा बहते ।

इस तरह के सूक्ष्म-संश्लिष्ट अंकन में ध्वनि और गंध को
धुला-पिला दिया गया है । मुखरित होती मुरली की आकर्षणमयी संगीतात्मकता,
विहँसते मुकुलों की सुकुमार प्रत्यग्रता और उनके समूचे मकरन्द-वैभव की मादक सुगन्धि -
सब मिलकर (कला-कला नहीं) संयोग-कालीन परिवेश को अपने में जीवन्त अनुभव
बना देते हैं और इसीलिए अपनी उल्लास-वाचकात्मकता में इस छंद के बाद का यह
वेग-संवेकन शरीर अनुभव की गहरे स्तरों पर सृष्टि करता है :

परिरम्भ-कुम्भ की मदिरा
निश्वास मलय के कोंक
मुक्त-कड़ चाँदनी जल है
में उठता था मुँह बोके ।

शरीर-मुख की सब से सुकुमार और अपने में मरी-पूरी स्थिति
का पूरी गुरुत्व और सावधानी के साथ यह अंकन माणा-प्रयोग की सही रचनात्मकता

का द्योतक है, जिसमें अश्लीलता का संदर्भ ही नहीं उठता ।

इसी तरह प्रेमास्पद से वियोग की मार्मिक स्थिति को कवि परंपरित, सीने ढंग से नहीं अंकित करता, उसके लिए एक संश्लिष्ट वातावरण का निर्माण करता है । प्रकृति कवि के लिए ' कौतूहल ' जिज्ञासा या विलास की वस्तु नहीं है, वह उसके कोमल अनुभव-संश्लेषण का सही संप्रेषण संभव बनाने में उत्सुक - सुकुमार, मधुच्यपिरक बिंब की ओर संकेत करती है :

मधुमालतियाँ सोती हैं
कोमल उपधान सहारे
में व्यर्थ प्रतीक्षा लेकर
गिनता अम्बर के तारे ।

संयोग-काल की एकान्तिक खुमारी और निविड़ सुकुमारता तथा वियोग की बैवनी इस पूरे प्राकृतिक - वा यों कहे मानवीय जीवन से संपृक्त - बिंब में समाहित हो गई है । अन्तिम दो पंक्तियाँ बहुत उल्लेखनीय नहीं हैं, किन्तु ' मधुमालतियाँ ' सोती हैं / कोमल उपधान सहारे ' के विपरीत भाव में उनका सौन्दर्य निरुत्तर उठता है ।

' बाँसू ' की काव्यभाषा की एक इन रूप उन अंशों में देखा जा सकता है, जहाँ गहरे अर्थों में रचनात्मक कवि के लिए अशौमनीय ' रुढ़ि ' का विधान है । यह कई स्थितियों में द्रष्टव्य है - कहीं तो अपनी वेदना-व्यथा के अमत्कारिक वक्ता में :

झिल-झिल कर हलै फौड़े
मल-मल कर मुसुल चरण से
धुल-धुलकर बह रह जात
बाँसू करुणा के कण से ।

एक ती शब्दावली की यह साव-सँवार ही प्रसाद की व्यत्यन्त संवेदनशील, बौद्धिक मनीवृत्ति से भल नहीं खाती । दूसरे यहाँ व्यथा कम है, व्यथाभास अधिक है । इसी लिए, इसके ठीक बागे का हृद अपनी शालीन तटस्थता में गलदध्रु

भावुकता से मुक्त स्थिति के अंकन को और भी स्पष्टणीय बनाता है :

इस विकल वेदना को ले
 किसने सुख को ललकारा?
 वह एक अबोध अकिञ्चन
 बैसुध चेतन्य हमारा ।

यहाँ है प्रसाद की कविता-अनुभूति में स्वतन्त्रता; किसी तरह की सजावट से एकदम निर्लिप्त ।

प्रेमास्पद के रूप-अंकन में चामत्कारिक ढंग की यह उपमान-योजना
 रखी गई है :

बौधा था विधु को किसने
 इन काली जंजीरों से
 मणि वाले फणियों का मुस
 क्यों मरा हुआ हीरों से ?

आर इस रहस्यिगत उपमान-योजना के बचाव-पदा में यह कहा
 जाए कि इसके माध्यम से कवि सौन्दर्य और निष्कुरता की एक साथ अवस्थिति के
 अंकन में सफल हुआ है, तो भी बात बहुत जमती नहीं है । निष्कुर सौन्दर्य अपने में
 विशिष्ट है और उसके रूपायन के लिए चादुण या आकारणत प्रतिमा-मात्र का
 निर्माण काफी नहीं है । यहाँ विधु ('मुक्त') के प्रसंग में मणिवाले फणियों की
 नियोजना से कोई द्वन्द्वात्मक स्थिति, उल्लेख प्रतिक्रिया नहीं उद्भूत होती । यही
 वस्तु-संवेदन - निष्कुर सौन्दर्य - नए ढंग के, सूक्ष्म-संश्लिष्ट बिंब में एक अद्वितीय
 रूप धारण कर लेता है :

चकला स्नान कर आवे
 बीदनी पर्व में जसी
 उस पावन तन की शोभा
 बालोक मधुर थी रही ।

यहाँ दो सूक्ष्म-कूर्त बिंबों की एक दूसरे पर इस तरह से
 आरोपित कर दिया गया है कि वे परस्पर मिलकर एक जटिल रूप धारण कर लेते हैं

और सूक्ष्म अनुभव-संश्लेष को संप्रेषित करने में सक्षम होते हैं। एक ओर चंचला (बिजली कहने से वे छायाएँ विकसित न होती) का उदाम वेग, आकर्षण, चमक और विशेष उल्लेखनीय; चंचलता-जाणिकता है, दूसरी ओर चाँदनी की शीतलता, उज्ज्वलता और मनोहारिता है, जिसमें पर्व की उपस्थिति (‘चाँदनी पर्व’) उल्लास और पवित्रता का योग कर देती है। इन सब अर्थ-छायाओं से विकसित प्रेमास्पद की रूप-रूढ़ि तथा भाव-रूढ़ि अधिक संश्लिष्ट, जटिल एवं गत्यात्मक हो जाती है।

‘ लहर ’ (१९३३ ई०) संकलन की कविताओं में काव्यभाषा अपेक्षाकृत अधिक अर्थमय, सारवान् और अपनी संरचना में जटिल-सूक्ष्म हो गई है। कवि अनुभव के सूक्ष्म रूप को अपनी समर्थ बिंब-योजना के बल पर और भी सूक्ष्म-कोमल बनाकर प्रस्तुत करता है। पहली कविता ‘ लहर ’ का यह अंजन द्रष्टव्य है :

उठ उठ री लघु लघु लील लहर ।

करुणा की नव कँराई-सी

मल्यानिल की परछाई-सी

झँझूट पर खिच खिच ।

‘ करुणा की नव कँराई ’ और ‘ मल्यानिल की परछाई ’ जैसे बिल्कुल नये ढंग के सूक्ष्म-अमूर्त बिंब अपनी शाब्दिक अनुवाद में कोई व्यक्तित्व नहीं उभारते। वस्तुतः यहाँ कवि लहर को - भावना को, जीवन के स्पन्दन को - नये संदर्भ में पारिमाणित कर रहा है, प्रसाद के प्रसंग में, उनकी उदात्त-सुकुमार संवेदना के बालोक में, इन बिंबों में निहित लाक्षणात्मकता भी अपने ढंग के निराले प्रभाव की सृष्टि करती है। वस्तुतः वह लाक्षणात्मकता के रूढ़ अर्थ में लाक्षणात्मकता लगती ही नहीं है। ‘ करुणा की नव कँराई ’ में जीवन की संवेदनशील, प्रत्यग्र और अपनी निश्कलता में आत्म-विस्मृत स्थिति को संवेद्य बनाने की सुकुमार चेष्टा की गई है। ‘ मल्यानिल की परछाई ’ तो अपने सूक्ष्मीकृत रूप में भावना की पकड़ में न आ सकनेवाली प्रक्रिया और ऐन्द्रिक संवेदन से परे की स्थिति को रूपायित करता है या यों कहना चाहिये, संकेतिक करता है और, यही कारण है कि यह ‘ मल्यानिल ’ छायावाद के अन्य

कवियों के मलयानिल की-सी भावुक सरलतापरक संवेदना उद्भूत नहीं करता ।

इसीतरह ' लं च ल वहाँ मुलावा देकर ' गीत का यह ' सौंफ-बिंब ' अर्थ के अनेक स्तरों को खोलता है और अपनी सूक्ष्मता-वसूहता में विशिष्ट हो जाता है :

जहाँ सौंफ-सी जीवन छाया
 ढीले अपनी कौमल काया,
 नील नयन से ढुलकाती हौ,
 ताराओं की पोंति घनी रे ।

विश्राम- या अधिक संगत ढंग से कहे-स्कांत के चरम आनंद (जो वस्तुतः कर्म-पराङ्मुखता का घोटक न होकर श्रम के दाणों में अधिक शक्ति अर्जित करने के उद्देश्य से परिचालित है) का यह विराट् चित्र है (और विशिष्टता तो यह है कि यह विराटता एक साथ ही उदात्त और जटिल है) ' जहाँ सौंफ-सी जीवन-छाया ' में प्रसाद का कौमल-संवेदनशील अंका देखा जा सकता है - ' जीवन ' नहीं, ' जीवन की छाया ' । ' ढीले ' क्रिया की तद्रूपता अर्थ-संवरण में उन्मुक्तता की अवस्थिति संभव करती है । ' ढीले ' प्रयोग अपने सहज-स्वामाधिक, तद्रूप रूप में अलसता, कौमलता, विश्रान्ति के और उन्मुखता एवं मंद चैष्टा की अर्थ-छायाएँ उद्भूत करता है ।

मुख्याँ के सुकुमार अनुभवगम्य सुख को प्रसाद जैसी शालीन सूक्ष्मता की प्राथमिकता देनेवाला कवि कसूँ बिंबों में भित्तस्थन की कसूँ मंगिमा के साथ अंकित करता है, यह बीती विभावरी जाग री ' गीत के इस अंश में देखा जा सकता है :

अवरो में राग कंद पिये,
 अलकों में मलयज बन्द किये -
 तू अब तक सीई है माली
 बाँसों में मोर विहाग री !

' मलयज ' और ' विहाग ' की अर्थ-छायाएँ-सुगन्धि, वाकशीला, कौमलता, सूक्ष्मता, संगीतात्मकता, मादकता, अलसता बहुत कुछ संकेतात्मकता

के साथ शरीर-सुख की प्रक्रिया का अंकन करती है । विशेषतः रात्रिकालीन राग विहाग के संगीतात्मक बिंब में अनुस्पृत अपने ढंग की मादकता, आत्म-विस्मृति और सुखद उत्तेजना शारीरिक क्रियाओं से उपजी चरम तन्मयता तथा पूर्णता के स्मरण को (‘अँखों में मरे विहाग री ’) अधिक अर्थ-गर्भित बना देती है ।

‘विहाग’ की अर्थ-दामता का उपयोग कवि ने अन्यत्र भी किया है । ‘स्कन्दगुप्त’ नाटक में देवसेना के असफल, एकान्त नारी-जीवन की सौखली शून्यता को कुशल कवि ने ‘विहाग की तान’ के बिंब द्वारा और गहरा दिया है :

श्रमित स्वप्न की मधुमाया में
गहन विपिन की तरुणायामें
पथिक उनीची श्रुति में किसने -
यह विहाग की तान उठाई ?^१

विदाई के रूप में वेदना प्राप्त करनेवाली देवसेना की आघात विवशता विहाग की तान उठाने की बिल्कुल विरोधी स्थिति (विहाग - तान : अर्थात् रात्रिकालीन जागरण-सुख के विविध अनुभव) की टकराव में बहुत कौमल और कारुणिक हो जाती है ।

वाह रे, वह अधीर यौवन ‘ में तो हृद-गति, बिंबात्मकता शब्द-ध्वनि - सब एक दूसरे में घुल-मिल गये हैं । कौमल स्थितियों के अंकन में सामान्यतः कृजु-सुकुमार शब्दावली व्यक्त होती है, किन्तु कठोर वर्णों द्वारा यौवन की उद्दामता, प्रसरता एवं अपरिहार्यता को सजीव करनेवाली प्रसाद की यह प्रणाली उल्लेखनीय है :

‘ मत्त मारुत्त पर च्छ उद्ग्रान्त / बरसेन ज्यों मदिरा अग्रान्त । ’ पूरे हृद की गति बहुत तीव्र है । यदि रस की शब्दावली में कहा जाए, तो यहाँ रौद्र मीर ऋगार रसों की सह-अवस्थिति हुई है । यौवन के लिए ‘अधीर’ विशेषण कुछ इस आत्मीयता से रखा गया है कि उसे सही ज्यों में विशेषण कहा भी नहीं जा सकता । वह यौवन का मूलभूत का क जाता है - वह यौवन, जिसका स्वभाव ही है अधीर होना । फिर

‘बाह’ जैसी अति प्रचलित अव्यय को भरपूर संवेदनशीलता से संपृक्त कर दिया गया है और इसका कारण है - ‘अधीर’ के साथ उसकी नियोजना। यहाँ बैचनी, ललक, विह्वलता और उन्मत्तता की अक्षाय्याएँ उद्भूत होती हैं।

अधीर यौवन के दुर्निवार प्रभाव को कवि घन-मंडली द्वारा जल-वर्षा की प्रक्रिया के समानान्तर रूपायित करना चाहता है। किन्तु देखने की चीज तो यह है कि वह इस तरह के अंजन में बहुत समावित सांग्रहपक का प्रत्याख्यान कर देता है। घन-पद्म के कुछ अंगों - मारुत, किरन आदि का उल्लेख हुवा है; पर वे यौवन की विविध स्थितियाँ से ब्यौरेवार कुलनीय नहीं होते, और लायावादी काव्यमाणा - या कि हिन्दी काव्यमाणा - के लिए अपने में यह एक सुखद अनुभव है कि वह ब्यौरों की वर्गीकरणपरक स्थूल सीमा को अस्वीकार कर सूक्ष्मता को अपनाती है। यौवन-काल की प्रसर आवेगमयता और उन्मत्तता तथा बुद्धि के अंकुश का विलकुल ढीलापन संश्लिष्ट रूप में अभिव्यक्ति पाते हैं :

मत्त मारुत पर चढ़ उद्ग्रान्त
बरसने ज्यों मदिरा अत्रान्त -
सिन्धु बेला-सी घन मण्डली,
अखिल किरनों की ढक्कर चली,
मावना के निस्सीम गगन
बुद्धि-बबला का दाण नतीन-
चूमने को अपना जीवन
छा था वह अधीर यौवन ।

यहाँ अंतिम अंश के ‘चूमने’ प्रयोग में जीवन के आस्वादन को यौवन के उल्लास को चरमता पर पहुँचा दिया गया है। यह ‘चूमना’ स्थूल अर्थ में शारीरिक मूस और उसकी जुष्टि तक ही न सीमित रहकर अन्तर्मीन के तत्वाणि और उसकी पूर्ति का भी संश्लेषण कर लेता है।

मनुष्यों के अंजन में प्रसाद दो वस्तियों को - दो विपरीत

ढंग की स्थितियों को - किसे कुशलता से एक संपृक्त और अधिक रचनात्मक अनुभव में ढाल देते हैं, इसका उदाहरण इसी गीत के प्रस्तुत अंश में देखा जा सकता है :

अधर में वह अधरों की प्यास,
नयन में दर्शन का विश्वास,

शरीर का एक अवयवमादक उत्तेजन में डूबा हुआ है (‘अधर में वह अधरों की प्यास’) और दूसरा अमनी अस्मिता की पहचान कर रहा है (निष्ठा, विश्वास का अर्जन ‘नयन में दर्शन का विश्वास’ - भी किसी आत्म-उन्नयन, आत्म-साक्षात्कार के कम नहीं है । दृष्टव्य है - ‘उस माया की छाया में / कुछ सच्चा स्वयं बना था ।’) ध्यान देने की बात यह है कि दोनों प्रक्रियारें समानान्तर चल रही हैं - अपने कैलौस, अकुण्ठित एवं सादृ मितकथन में । ‘अधर में वह अधरों की प्यास’ में शरीर-सुख के कौमल पदा अधरपान को बहुत तीव्र - प्रखर और मासल ढंग से अंकित किया गया है, और इसी के साथ ‘नयन में दर्शन का विश्वास’ की समर्पणमयी निश्चलता एक ‘विश्वास’ प्रयोग से और धुल-निसर जाती है, कुछ कुछ उसी तरह, जैसे ‘औसू’ की निम्न पंक्तियों में ‘पर्व’ प्रयोग -

बँकला स्नान कर आवे
चौंदनी पर्व में जैसी
उस पावन तन की शोभा
वालीक मधुर थी ऐसी

प्रसाद के वैदिक मासल और यौन अवन के प्रसंगों में भी उनकी पकड़ और व्याख्या से बाहर मानसिकता, उनका अनुभव-संवेदन समाविष्ट हो जाता है और समाविष्ट ही नहीं होता, बल्कि केन्द्रीय - या अतिरंजित ढंग से कहें, तो महत्त्वपूर्ण - स्थान बना लेता है । काव्यमाणा के स्तर पर जब ऐसे जटिल अनुभव-संश्लेष को बिंबों के माध्यम से साक्षात्कृत किया जाता है, तब तो इन साक्षात्कारों की सफलता पर आश्चर्य नहीं होता, क्योंकि वहाँ - उस तरह की पद्धति में - अर्थ बिंबों की दम्भात्मक प्रकृति के अरु पर गहराई में सिक्त होता चलता है । लेकिन

प्रसाद जब बिल्कुल परिचित - सामान्य, किसी प्रकार की बिंबात्मकता से अलग शब्दों में इस तरह की सम्मिश्रित स्थितियों को रखने में सफल होते हैं, तब उनकी बहुत सावधान रचना-धर्मिता की सराहना करनी पड़ती है * जहाँ है, वह अधीर यौवन * के विश्लेषित अंशों से ठीक जागे का यह अंश भी इस संदर्भ में द्रष्टव्य है :

धमनियों में आलिंगनम्भी
वैदना लिय व्यथार्य नयी
टूटते जिससे सब बन्धन,
सरस सीकर से जीवन-कत,
बिखर भर देते अखिल मुक्त
वही चागल अधीर यौवन ।

पहली और दूसरी पंक्तियों की खास ढंग की प्रसरता-विकलता का बाद की चार पंक्तियों में द्रवणाशील रूपान्तरण देखने योग्य है ।

* वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे * गीत में स्मृति-चित्र के रूप में शेष (और शायद इसीलिए अधिक अधीर बनानेवाले) यौवनगत प्रणय-सुख का अनुभव वर्षाकाल में सर्वाधिक सक्रिय प्रकृति की प्रक्रिया से छनकर सामने आता है : सीने-सामान्य और सरल ढंग से तो प्रसाद शायद ही कभी प्रकाशन करते हों । इस गीत के आरम्भिक अंश के कुछ विशिष्ट प्रयोग देखे जा सकते हैं :

वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे ?
जब सावन -धन-सधन बरसते -
इन औलों की छाया मर थे !

प्रकृति-बिंब और जीवन-बिंब का कवि जैसे अद्वैत रचता है, और यह क्षमता विकसित होती है इस तरह के अतिशय संवेदनशील -सुकुमार प्रयोगों से- इन औलों की छाया मर थे । * औलों की छाया * नये ढंग का मुहाविरा है - कुमर को आत्मीय बनाने में एकदम सक्षम । और सब कहा जाए, तो यह मुहाविरा जैसा है भी नहीं, और अगर इसके लिए कोई उपयुक्त नाम न होने के कारण इसे मुहाविरा कहा भी जाए, तो यहाँ यह जोड़ देना बहुत आवश्यक रहेगा कि यह मुहाविरा काव्य-

भाषा के सामान्य रूप में पर्यवसित हो जाता है, वह अलग है, अत्कार-उक्ति के रूप में रखा गया नहीं प्रतीत होता । प्रणय की शीतलता, आत्मीयता तथा प्रभावोत्पादकता ' आँखों की छाया ' प्रयोग के माध्यम से और भी निखर जाती है । और इसीलिए पहली पंक्ति का ' सुन्दर ' प्रयोग अपने प्रचलित सामान्य अर्थ के बावजूद अमृतपूर्व ताजगी से भरपूर है - ' वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे । '

एक दूसरे गीत ' मेरी आँखों की पुतली में ' का एक प्रयोग ' प्रान ' भी ' आँखों की छाया में ' की तरह से गहरी-आत्मीय व्यंजनाएँ उद्भूत करता है :

मेरी आँखों की पुतली में

तू बनकर प्रान समा जा रे ।

एक तो पुतली शरीर का सब से कोमल और सब से मूल्यवान अवयव है, फिर उसमें ' प्रान ' बनकर समाने की अनुनय हार्दिक आसक्ति एवं उत्कण्ठा से उपजी है । इस तरह के सूक्ष्म-द्वन्द्वात्मक अन्तरक अंशों में प्रेमास्पद भी स्थूल शरीर-धारी मात्र नहीं रहता, वह स्वयं एक मध्य-उदान सूक्ष्मानुभव में रूपान्तरित हो जाता है । इस तरह, पहले तो भाव ही सूक्ष्म रहता है, फिर उसका अंश भी वैसी ही सूक्ष्मता के साथ होता है । यह दुहरी सूक्ष्मता प्रसाद की रचना को जटिल और सघन बना देती है, और यहाँ यह जोड़ना अनिवार्य होगा कि प्रसाद के साथ एकरसता, अब की प्रतीति न होने ; बल्कि अर्थ के अधिक उन्मुक्त और सघन होते जाने के मूल में उनकी इसी दुहरी, सृजनात्मक सूक्ष्मता का हाथ है । इस स्थापना के व्यावहारिक निदर्शन-स्वरूप इसी गीत का आगेवाला अंश रखा जा रहा है :

जैसे क-कन में स्पन्द हो

मा में मलयानिल कंदन हो

करुणा का नव अभिनन्दन हो

वह जीवन-गीत गुना जा रे ।

ऐसे अंशों का शाब्दिक अर्थ संभव नहीं, केवल उनके प्रभाव का - वह भी एकान्तिक संवेदनात्मक स्तर पर - विश्लेषण हो सकता है । उस सूक्ष्मानुभव से

संपृक्त होने पर, अपने व्यक्तित्व में उसे रचाने-पचाने पर, जो विलादाण (लेकिन चमत्कार के स्तर पर नहीं - अनुभूति की अद्वितीयता के स्तर पर) प्रतिक्रियाएँ उद्भूत हो सकती हैं, उनकी संभावना को कवि मछलें तो यों पहचानता है - 'जिससे कन-कन में समन्दन हों', फिर ज्यों को और अधिक उन्मुक्तता-सघनता में संप्रेषणीय बनाने के लिए एक सूक्ष्म-अमूर्त बिंब गढ़ता है; 'मन में मलयागिल चन्दन हों।' और इस तरह, अनुभव-प्रक्रिया में बैवनी, सुगंध, सुकुमारता जैसी अंशयाएँ विकसित होती हैं। अंत में सामान्य-सा 'रे' संबोधन आत्मीयता को उभारता है, तो अनुनय-भाव को भी तीखा बनाता है। 'मधुर माधवी संध्या में जब रागारुण रवि होता अस्त' प्रसाद के उन विशिष्ट गीतों में से है, जिनमें अन्तर्मेन की बैवनी - बैवनी को स्वर दिया गया है। 'मधुर माधवी संध्या में अस्त होता रागारुण रवि', 'डालों से उलफा व्यस्त समीर', 'कौकिल की अधीर कूक' गोपनीय मानस को खोलने की कोशिश करती है :

मधुर माधवी संध्या में जब रागारुण रवि होता अस्त,
विरल मृदुल दलवाली डालों से उलफा समीर जब व्यस्त,
प्यार भरे श्यामल अम्बर में जब कौकिल की कूक अधीर,
नृत्य-शिथिल बिछली पड़ती है, वहनकर रहा उसे समीर,
तब क्यों तू अपनी जॉखों में जल भर कर उदास होता,
और चाहता इतना सुना - कोई भी न पास होता ?

यहाँ कोई परंपरित ढंग के उद्दीपन रूप में प्रकृति के उपादानों की अवतारणा नहीं है, वह तो वस्तुतः स्वयं कवि - अपना मोफा - के लिए भी अनिर्दिष्ट - अस्पष्ट मानसिकता को समझने की नहीं और अधिक संश्लिष्ट प्रक्रिया है, और यह समझ पूरी तीर पर फलवती होती भी कहें है - तब क्यों तू अपनी जॉखों में जल भरकर उदास होता / और चाहता इतना सुना- कोई भी न पास होता ?

क्यों ' के प्रयोग से मानवीय अनुभूति - संवेदन के सास स्वरूप (अपने में उलफे, अनिश्चित और हसीलिल गतिशील होने के कारण काव्यभाषा की घुलनशील प्रकृति के लिए एक प्रीतिकर ज़ुती) को पहचान-समझकर फिर उसे वैसा-ही सूक्ष्म-गूढ़ रूप में ढोड़ दिया गया है, जो किसी तरह की कलात्मक अज्ञातता का

घोतक न होकर पूरे तौर पर समक में न जानवाले अनुभव-संवेदन को कला के स्तर पर उसी बारीक और सुकुमार अनिश्चितता से प्रस्तुत कर कविता को जीवन की पुनर्रचना बनाने की सृजनात्मक प्रवृत्ति से परिचालित है।

‘ लहर ’ में स्फुट कविताओं के अतिरिक्त तीन अपेक्षा कृत लम्बी कविताओं की नियोजना है। ‘ अशोक की चिन्ता ’ में मौर्य सम्राट् अशोक की वैराग्यपरक मनःस्थिति का जंझ है, जो कलिंग-विजय के समय घटित भीषण नर-संहार देखकर उद्भूत हुई थी। एक कद यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है :

फिर निजै उत्सव-शाला
नीरव नूपुर श्लथ माला
सो जाती है मधुबाला
सूता लुढ़का है प्याला,
बजती वीणा न वहाँ मृदंग ।

यहाँ अपरिहाय नश्वरता और उसके एकात्म से उद्भूत विनाश के अनुभव को निजै उत्सव-शाला के सूक्ष्म-सुकुमार बिंब में से विकसित किया गया है। इस बिंब में से मध्यकालीन वैराग्यपरक भावना उतनी नहीं उमरती, जितनी आधुनिक कवि की नियति की दुर्निवार शक्ति और मानव की लाचारी से उपजी हल्की सीज तथा बेझी की भावना। इस प्रसंग में देवसेना के आफल, शून्य जीवनकी एकान्तिक कसक को व्यक्त करनेवाला एक मिलता-जुलता बिंब स्मरण हो जाता है : ‘ संगीत-सभा की अन्तिम लहरदार और वाक्शहीन तान, धूमदान की एक इरीण गन्ध-रेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान सौरभ और उत्सव के पीछे का असाद, इन सबों की प्रतिकृति मेरा दगुड़ नारी-जीवन ।’^१ इस अतिशय सूक्ष्म-सुकुमार और कलात्मक बिंब-माला में निहित उदासी तथा सूनेपन में देवसेना का संक्षिप्त वात्म-परिचय बहुत तीखा और स्त्रीलिख मार्मिक हो जाता है।

‘ अशोक की चिन्ता ’ कविता में एक अन्य, अपेक्षाकृत अधिक विराट्-नीपीर बिंब में प्रसाद नश्वरता के अनुभव को यों रूपायित करत है :

जालोक-फिरन है जाती,
 रेशमी डोर खिंच जाती,
 दृग-पुतली कुछ नच पाती,
 फिर नम-पट में छिप जाती,
 कलरव कर सो जाते विहंग

सूर्योदय के साथ जागरण-उल्लास के वैभव और सूर्यास्त के साथ निश्चेष्टता की खामोशी के रूप में कवि मानवीय जीवन की अनिवार्य परिणति नश्वरता की ओर संकेत करता है। यह अंकन कुछ अधिक सूक्ष्म-रहस्यात्मक हो गया है। 'दृग-पुतली कुछ नच पाती। फिर तम-पट में छिप जाती' के चित्र में मानवीय जीवन की क्षणिकता-अस्थिरता को रेखांकित किया गया है। दृग-पुतली - शरीर का सर्वाधिक सूक्ष्म-कौमल अवयव- कुछ नाच पाती है, उसे थोड़ा-सा मौका मिलता है, या दिया जाता है कि वह नाच ले उल्लास-आनंद मना ले। 'नच पाती' में 'पाती' क्रियापद मानव-जीवन की निपट परतन्त्रता की व्यंजना करता है। इसके बाद तो फिर उसे तम-पट में, निराशा-असाद की सीमा में, छिपना ही है।

'पेशोला की प्रतिध्वनि' में राष्ट्रीय-भावना प्रशान्त गंभीर है, प्रसर नहीं। राजमूर्तों के विगत गौरव और वर्तमान दुस्स्थिति पर जैसे पेशोला फील की शीत लहरियाँ शैथिल्यपूर्ण, झुंझा व्यंग्य करके रह जाती है। इस स्थिति को संवेद्य बनाने के लिए प्रसाद ने अर्थ-संचरण में बहुत गतिशील बिंबों की कामता का उपयोग किया है :

पेशोला की ऊर्ध्वांश है शान्त, धीरे हवा में -
 तट-तरु है चित्रित तरल चिह्नकारी में।
 फोपड़े सड़े हैं बने शिल्प से विनाद के -
 दग्ध अवसाद से।
 झर जलद-सण्ड घटक पड़े हैं
 जैसे विजुत अमन्त में।

पेशोला की लहरियाँ तो शान्त हैं, लेकिन उसके तट पर स्थित

तरु-माला तक मैं इतनी निश्चिष्टता और जड़ता आ गई है कि वे चित्रशाला में चित्रित वृक्षों की तरह लग रहे हैं। इसी तरह दूसरा बिंब घूसर जलद-खण्ड का है : जो किनारे के मछलों की छाया में परिकल्पित विषाद-खण्डहर के लिए प्रयुक्त हुआ है। 'घूसर' शब्द की व्यंजना देखी जा सकती है, जलद-खण्ड कालि नहीं है, अन्यथा उनमें जल होता, वे तो घूसर हैं, जल शून्य है जीवन शून्य है। महाराणा प्रताप की वेदना, श्रीहीनता घूसर जलद-खण्ड के भटकाव में उमर उठी है।

'प्रलय की छाया' 'लहर' की जन्तिम और सब से लम्बी कविता है। इसका संगठन प्रसाद की अत्यन्त संवेदनशील और जगरूक रचना-प्रक्रिया का परिचायक है। गुर्जर की रानी कमला के माध्यम से कवि ने रूपगर्विता नारी के सौन्दर्य और द्रव्यमयी मानसिकता का उन्मुक्त अंकन किया है। एक ओर हैं सौन्दर्य विलास के अकुंठित - मादक चित्र, दूसरी ओर है पराजित सौन्दर्य की पश्चाताप-मूर्ण स्थिति का अंकन। इस प्रकार कवि प्रसाद लड़ीबोली हिन्दी पर बाधारित काव्यभाषा के परंपरा से प्राप्त वस्तुतात्पर्य रुचा रूप में भरपूर संवेदनशीलता और कौमलता प्रतिष्ठित कर सके हैं। स्मृति-रूप में शेष विगत की रागमयी संध्या का बिल्कुल नये ढंग से अंकन हुआ है :

और उस दिन तो

निज जलधि-बेला रागमयी संध्या से -

सीसती थी सौरभ में मरी रंग-रलियाँ।

दूरागत वंशी-रव

गूँजता था घीवरों की झोटी-झोटी नावों से।

संध्या का सारा मादन-तत्त्व केवल एक प्रयोग 'वंशी-रव' में ही उमर उठा है। वंशी-रव-जो एक साथ ही व्यं की ओक छायाओं की घुंष्टि कर उनके परस्पर संघात से पूरे अंकन को बहुत उन्मुक्त बनाता है। वंशी - रव - और वह भी घीवरों की नावों से गूँजता हुआ दूरागत वंशी-रव - अपने में ही माधुर्य, उत्फुल्लता, निदीणता और स्वच्छन्दता का परिचायक है, फिर उसके साथ मध्यकालीन ब्रजभाषा-काव्य में बहुचर्चित मुरली-प्रसंग का साहचर्य होने से वह संदर्भगमित हो जाता है। कृष्ण की मौखिक मुरली-

ध्वनि से उन्मत्त-आत्म-मूर्ति गौपिकारें, कृष्ण-गोपिका और कृष्ण-राधा की रास-लीलारें एवं गौपिकार्यों का विरह → यह सारा परिवेश सूक्ष्म-कोमल रूप में निर्मित हो जाता है। इस तरह के साहित्यिक अभिप्राय (छायावाद के संदर्भ में) का काव्यभाषा में बिना किसी कृत्रिमता और उलंकरण के रच-मच जाना अपने में कवि की सहज-गरिमामयी अभिव्यक्ति-प्रणाली का चोक्क है। इस प्रसंग में 'लहर' के ही एक गीत 'जा की सजल कालिमा-रजनी में फुल-चन्द्र दिखा जाओ' का 'वृन्दावन' प्रयोग स्मरण हो जाता है :

जीवनधन इस जलै जात की वृन्दावन वन जान दो ।

यहाँ 'वृन्दावन' समूचे भाव परिवेश - कृष्ण के लीला-उत्सवों, वृन्दावनवासी गोपी-गोप-जनों के उल्लास - को अपने में समेटे हुए है। जलै जात' में 'जलै' प्रयोग आत्मीयता - सज्जनात्मकता से शून्य जीवन की पुनर्रचना कर देता है, फिर उस 'जलै जात' के वृन्दावन में रूपान्तरण की अनुनय उल्लास, क्रियात्मकता और श्री समृद्धि की गूँज - अगूँज पैदा करती है।

ध्वनि और वर्ण के संपृक्त होते रूप को कवि किस तरह एक ही बिंब में ढाल देता है, यह रूपगर्विता कमला के सौन्दर्य-वेकन में देखा जा सकता है :

नूपुरों की फनकार घुली-मिली जाती थी

चरणा कलक की लाली से

जैसे अन्तरिक्ष की उल्लासिनी

पी रही दिगन्तव्यापी संध्या, संगीत को ?

नूपुरों की फनकार - यानी ध्वनि तत्त्व-का चरणों की कलक-लाली - यानी वर्ण तत्त्व - में घुलते-मिलते जाना एक समवेत प्रभाव की, सुकुमार सौन्दर्य की सृष्टि करता है। इस ध्वनि-वर्ण-संश्लेष में कितने प्रकार की व्यं-छायारें उद्भूत होकर परस्पर संघात से समूची व्यं-प्रक्रिया को गतिशील बनाती है। इसका प्रस्तार संभव नहीं। सीमा, वाक्योष्ण, मादकता, संगीतमयता, और तरलता का हस्ताक्षर संभव होने के लिए कवि पुरानी परंपरा के ढंग पर व्योरे नहीं देता, बल्कि

मितकथन की शैली में ध्वनि-वर्णों की संपृक्ति के माध्यम से अधिक गहरा और कलात्मक असर उद्भूत करता है। कमला की इस तीक्ष्ण शोभा को कवि अंतरिक्ष की अरुणिमा पीते हुए दिगंत-व्यापी संध्या-संगीत के ध्वनि-वर्ण समन्वित-विराट् पर सुकुमार बिंब में से उन्मुक्त तथा विकसित करता है।

प्रसाद के विशिष्ट सुकुमार बिंबों में एक है - जली हुई अगरबत्ती का बिंब, जो ' प्रलय की क्राया ' में रूपवती, किन्तु मान-मर्यादा से च्युत रानी कमला के मिथ्या वर्णकार और संतौष को रूपायित करने के लिए प्रयुक्त हुआ है। आत्मालोचन के रूप में प्रयुक्त किये जाने के कारण यह और भी मार्मिक हो गया है :

कृष्णागुरुवर्तिका

जल चुकी स्वर्ण पात्र के ही अभिमान में

एक घूम-रेखा मात्र शेष थी,

उस निस्पन्द रंग-मन्दिर के व्योम में

दृष्टि-गन्ध निरवलम्ब ।

सुगन्धित घूमवती मल्ल ही यह अभिमान करे कि वह राजमवन के स्वर्ण पात्र में है, पर वह राख हो चुकी है। हल्की सुगंध के साथ एक घूर्ण की रेखा-मात्र शेष बची है, जिसके ठीक समानान्तर स्थिति कमला की है। उसका सारा रूप-गर्व, पद-प्रतिष्ठा निस्सार है, क्योंकि उसकी मान-मर्यादा नष्ट हो चुकी है। एक घूमरेखा-मात्र शेष कृष्णागुरुवर्तिका का यह बिंब पहली नज़र में इतना अजीबानु नहीं लगता, सूक्ष्मता से समझने - परखने पर ही अर्थ की पर्त खुलती है। एक घूमरेखा-मात्र शेष थी - जैसा प्रयोग फिर से देवसेना के दण्ड नारी-जीवन को अंकित करनेवाले उस बिंब की याद दिला देता है - घूमदान की एक दृष्टि गन्ध रेखा :-३

एक ही बिंब अपने विविध अर्थ-स्तरों से किस तरह एक बार ' प्रलय की क्राया ' में कमला के पराजित जीवन को रूपायित करता है और दूसरी बार देवसेना के गहरे रूप में उदास-महत्त्वहीन जीवन को उभारता है - यह इन दोनों अर्थों में देखा जा सकता है।

कामायनी ' के माध्यम से कवि की भाषा-दामता की व्यापक संदर्भ में, महत्वाकांक्षी सृजन में परीक्षा होती है । ' कामायनी ' से ही यह पता चलता है कि प्रसाद वर्णन की भाषा के प्रति आरंभ से लेकर अन्त तक उदासीन रहे हैं । इसकी जानकारी ' ओंसू ' और ' लहर ' से नहीं होती, क्योंकि वहाँ गीतों के सूक्ष्म रचना-विधान में वर्णनात्मक भाषा के लिए गुंजाइश ही नहीं है । लेकिन ' कामायनी ' अपनी सूक्ष्म - संश्लिष्ट रचना-प्रक्रिया के बावजूद प्रतीकात्मकता से संपन्न है । वह मानवीय संस्कृति के विकास भले-ही वह सूक्ष्म स्तर पर हो - का आख्यान है । अतएव उसमें पूरे बचाव के बावजूद वर्णनात्मकता की अवस्थिति स्वाभाविक है । ऐसे वर्णनात्मक अंश ' कर्म ' , ' ईर्ष्या ' , ' संघर्ष ' सर्गों में अधिक है, और भाषा-संबंधी चिन्त्य दोष इनमें देखे जा सकते हैं, किन्तु वर्णनात्मक भाषा की इस सीमा से पूरी रचना-प्रक्रिया को, कामायनी के समग्र प्रभाव^{की} जोई दांति नहीं पहुँचती । अपने में यह बड़ी बात है और काव्यभाषा के सज्जनात्मक पदा के केन्द्रीय महत्त्व की ओर संकेत करती है, जिसका वर्णन की भाषा से स्थूल रूप में ही संबंध है - रचनात्मक स्तर पर नहीं और इसीलिए जो अपनी अमूर्त अर्थ-उन्मुक्तता के कारण वर्णनात्मक भाषा-गत सभी त्रुटियों को रचना के स्तर पर एकदम महत्त्वहीन कर देती है ।

कहना न होगा कि ' कामायनी ' में काव्यभाषा का सज्जनात्मक पदा बहुत समृद्ध है, जिसके कारण अर्थ के चुकने की स्थिति कभी जाती नहीं । कवि की भाषागत सज्जनात्मकता मुख्यतः उसके बिंब-प्रयोगों के माध्यम से विकसित हुई है । मानसिक वृत्तियों को मानवीय संस्कृति के विकास से संपृक्त कर उन्हें समझने-समझाने की रचनात्मक बेनी कवि का मूल-अन्तव्य रहा है, जो बिंब-रचना पूरा करती है । ' चिन्ता ' से आरंभ कर ' आनन्द ' में पर्यवसान के लिए बिंब-विधान की सूक्ष्म, संश्लिष्ट और नयी प्रक्रिया की तलाश करनी थी, इस तलाश के लिए रचनात्मक सक्रियता ' कामायनी ' के प्रायः हर सर्ग में देखी जा सकती है, किन्तु ' श्रद्धा ' , ' काम ' ' वासना ' , ' लज्जा ' और ' डहा ' सर्गों में यह अपने उत्कृष्टतम रूप में है ।

सही-सही पर आधारित काव्यभाषा के लिए यह अपने में बड़ी बात है कि वह द्वितीयुगीन शक्तिवृत्तात्मक वाग्वह के बाद सूक्ष्म मनोविकारों को

मनुष्य-संस्कृति के आरंभ और विकास के परिप्रेक्ष्य में छूने की सफल कोशिश करता है। सर्गों के नामकरण से लेकर रचना के विधान तक कवि प्रसाद की मौलिकता का उत्तरदायित्व काव्यभाषा उठाती है। पहले 'सर्ग' चिन्ता में देव-सृष्टि के अवशेष मनु की संक्रमणकालीन सृष्टि में विद्यमान चिन्ता और मृत्यु जैसी क्रमशः अपूर्ण अपरिहार्य वृत्ति तथा शक्ति को पहचानने की बैचनी के मेल में विशिष्ट शब्दावली का प्रयोग हुआ है। चिन्ता को कवि ने 'ज्वालामुखी स्फोट' के भीषण / प्रथम कंसी मतवाली' के रूप में अंकित कर उसके उदय की आकस्मिकता, अपरिहार्यता को ध्वनित किया है। फिर 'है अभाव की चपल बालिका' कहकर उगकी उत्पत्ति के वैज्ञानिक प्रौढ (अभाव से चिन्ता का उदय होता है) को कविता की अनुभवपरक शब्दावली में लौटने की कोशिश की है। मृत्यु के लिए अंधकार के अट्टहास-सी की परिकल्पना उसके पकड़ में न आनेवाले, गोपनीय-भयावह रूप को अनुभव के स्तर पर विश्वसनीय बनाती है। इस तरह के प्रयोग आर जीवन के व्यस्त मनु के मानस की सीमा, बैचनी और बैचनी को उजागर करते हैं।

'बाशा' सर्ग के अन्तर्गत 'बाशा' वृत्ति के उदय और उससे उद्भूत प्रतिक्रिया को समझने-समझाने की चेष्टा में कवि नर्तकी के संश्लिष्ट चित्र को उभारता है :

यह कितनी स्मृणीय बन गई
मधुर जागरण-सी हविमान,
स्मिति की लहरों - सी उठती है
नाच रही ज्यों मधुमय तान ।

इस प्रक्रिया में नर्तकी की दृश्य-प्रतिष्ठा (यद्यपि स्पष्ट शब्दों में उसका चित्र नहीं उतारा गया है) के माध्यम से उल्लास, अस्मिता, चमक, प्रत्यग्रता जैसी अनेक व्यं-हायाँ उद्भूत होती हैं।

यह काव्यभाषा में निहित सूक्ष्म व्यं-हवियाँ हैं, जिनके कारण प्रसाद की नदा मनु को बिल्कुल नये ढंग से देखने की कोशिश करती है :

काम-बाला श्रद्धा के साक्षात्कार से उपजे काम-भाव अथवा प्रणय-भाव के कारण अपने ही लिए वस्मष्ट-अनिर्दिष्ट मानस को मनु पहचानने की कौशिश करते हैं :

मेरी कदाय निधि ! तू क्या हो
पहचान सकूँगा क्या न तুমहें ?
उलफन प्राणों के धागों की
सुलफन का समझूँ मान तुम्हें ।

और इस पहचान का अन्त या परिणति वैसे ही सूक्ष्म, उलफ-बिंब में होती है :

माथवी निशा की अलसाई
अलकों में लुकेत तारा सी,
क्या हो सुने मरु-अंचल में
अन्तःसलिला की धारा सी ?

यहाँ कवि प्रणय के स्वरूप का उद्घाटन नहीं कर रहा है, जैसे उसने समझ लिया कि इतनी सुकुमार-लचीली प्रक्रिया का केवल प्रभाव के स्तर पर संस्पृश किया जा सकता है और वही बेहतर है। प्रणय-मूरित मानस की बैक्की और माफकता दोनों का संपृक्त अनुभव 'माथवी निशा की अलसाई अलकों में लुकेत तारा' और 'सुने मरु अंचल में अन्तःसलिला की धारा' के बिंब प्रस्तुत करते हैं। प्रेम से पहचान के पहलू की शून्यता, शुष्कता और वाकवर्णाविहीनता एवं उसके बाद की सुलभ बैक्की, अपूर्व विह्वलता को उभारना कवि का उद्देश्य रहा है। यहाँ स्मरणीय है कि मानवीय संस्कृति के विकास के इस बिंदु पर ये सभी अवधारणाएँ अभी पूरे तौर पर बनी भी नहीं हैं।

सूक्ष्म स्तर पर प्रभाव के रूपायन का यह सिलसिला और जारी बढ़ता है, जो कुछ अनुभूतिमय है, एक तरह से 'ब्रह्मानंद सहीदर' है (कार सर्वनात्मक काव्यभाषा में विकसित, अनेक में पूर्ण और गहरी प्रणय-संवेदना की अवस्थिति है, तो वहाँ लौकिक और वाध्यात्मिक की दूरी स्वतः विलीन हो जाती है)

श्रुतियों में चुपके चुपके से
 कोई मधु घारा घोल रहा ,
 इस नीरवता के पदों में
 जैसे कोई कुछ बोल रहा ।
 है स्पर्श मलय के फिलमिल -सा
 संज्ञा को और सुलाता है
 पुलकित ही जैसे बन्द किये
 तन्द्रा को पास बुलाता है ।

यह प्रसाद की - अपने समानधर्मा कवियों के परिप्रेक्ष्य में विशेष
 रूप से - मौलिक स्वायत्तता है कि वे अपने त्रैष्ठिक अंशों में अलंकरण के लिए कोई गुंजाइश
 नहीं रखते । प्रणयानुभव के प्रभाव का कवियों अंकन करता है, जैसे श्रुतियों में कोई
 चुपके-चुपके (घोषणापूर्वक प्रकाश में नहीं) मधु-घारा घोल रहा है । आगे ' मलय
 के फिलमिल- सा 'का बिंब अपने सूक्ष्मीकृत रूप में प्रणय के संस्पर्श से आटलावित मानस
 की सुखद तन्द्रा को और गहरा देता है । एक बात और - ' मलय के फिलमिल-सा '
 का यह बिंब जितना मनु- आदिम मानव - के प्रथम प्रणयानुभव का प्रभाव अंकित
 करता है, उतना ही ऐसी स्थिति उपस्थित होने पर मानव-मात्र के मन के प्रभाव का ।
 प्रणय का अनुभव जैसे मानव-मात्र के लिए आदिम अनुभव है । यह सूक्ष्मीकृत बिंब
 हायावादी कवियों की दुर्गम सूक्ष्मता (यद्यपि यह सूक्ष्मता कुछ हद तक आरोपित
 भी है ।) का परिचायक नहीं, अपितु व्यं की सर्वनात्मक संभावनाओं से उत्प्रेरित है ।

'वासना ' संग में प्रसाद पुरुष-स्त्री के बनते हुए सुकुमार संबंधों
 की कितनी संवेदनशील उन्मुक्तता के साथ समझने का उपक्रम करते हैं, इसकी पहचान एक
 ' वृत्तिविधि ' प्रयोग से होती है । यों तो पूरे ' वासना ' संग में अद्वा के लिए ' वृत्तिविधि '
 संबोधन प्रयुक्त हुआ है, किन्तु मानवीय संबंधों की अपने में लचीली-सुकुमार प्रकृति को
 आलीकृत करने की दृष्टि से एक अंश विशेष उत्कृष्टनीय बन पड़ा है । अद्वा के निकटतम
 साहचर्य के लिए कभी मनु अद्वा को ' वासना की मधुर हाया ' स्वास्थ्य कल विनाम
 और मूल हुए हृदय की चिर लीज कहते हुए उसकी प्रतिक्रिया बानन की इच्छा प्रकट

करते हैं । मनु की एक तरह से कामोद्दीपित स्थिति का सुकुमार परिश्रम करने की मुद्रा अद्वा यों बौधती है :

कहा हँसकर अतिथि हूँ मैं, और परिचय व्यर्थ ;
तुम कभी उद्विग्न इतने थे न इसके अर्थ ।
चलो, देखो, वह कला वाता बुलाने आज -
सरल हँसमुख विधु जलद लघु सण्ड वाहन साज ।

अद्वा का अपने लिए ' अतिथि ' प्रयोग किसी भावुक सरलता का द्योतक नहीं है । काव्यशास्त्र में विवेचित नायिकाभेद के अन्तर्गत ' मुग्धा ' और ' वज्ञात-यौवना ' की मनःस्थिति के सीमित धरे से जागे की सुकुमार-संश्लिष्ट सौन्दर्य ' अतिथि ' प्रयोग में से विकसित होती है । अद्वा मनु की प्रेयसी नहीं है, पत्नी नहीं है, केवल अतिथि है । लेकिन यह अतिथि होना ही मनु के प्रति अपनी प्रतिप्रियाओं और आचरणों में अद्वा की स्थिति को कितना नाजुक तथा संकोचपूर्ण बना देता है, इसका वाचास पूरे प्रसंग को समझने पर होता है ।

वासना की अग्नि में जलते पर उल्लसित मनु की अपने में दुर्बोध स्थिति को संवेध बनाने के लिए कवि अग्निकीट का बिंब प्रस्तुत करता है :

बैतना रंगीन^{ज्वाला-}अग्नि^{परिधि} में सानंद,
मानती सी दिव्य सुख कुछ गा रही हँसु बंद ।
अग्नि-कीट समान जलती है भरी उत्साह,
और जीवित है न जाल है न उसमें दाह ।

और इस तरह रंगीन ज्वाला-परिधि(यानी वासना) का अनुमगम्य सुख^{ज्वाला-}(जिसमें जलना भी उत्साहपूर्ण है) अग्निकीट की विशिष्ट स्थिति के बिंब के समानान्तर रसकर सम्मान की चेष्टा हुई है ।

' लज्जा ' सर्ग अपने पूरे-के-पूरे रूप में प्रसाद कल्प की काव्यभाषा के पुञ्जात्मक पदा को त्रैष्ठिक रूप में प्रस्तुत करता है । लज्जा ज्ञेय मनःस्थिति का केवल सूक्ष्म और येंही हुई कलाकारिता की मोंष करता है और मानसिक

वृत्तियों के अंक में निष्णात प्रसाद पूरे मनोयोग से लज्जा का स्वरूप रूपायित करते हैं। यहाँ तो प्रायः प्रत्येक छंद में वे अपनी प्रकृति में सुकुमार सूक्ष्म और संश्लिष्ट बिंबों की नियोजना करते हैं और यह प्रसाद के माध्यम से शाय्यावाद के लिए रची गई काव्यभाषा की अपने में स्पृहणीय और अनुठी उपलब्धि है कि वह सड़ीबोली की सारी इतिवृत्तात्मकता और सड़सड़ापन निरस्त कर (किन्तु साथ ही उसे ब्रजभाषा जैसी कौमलता - जिसमें जटिल संश्लिष्ट लघु-लायावों को अनुस्यूत करना कठिन हो गया - से अलगकर) लज्जा जैसी सुकुमार वृत्ति को नये संदर्भ में आत्म-विश्वास के साथ प्रकाशित करती है।

मनु से अपने शारीरिक साहचर्य के पूर्व अज्ञा के भीतर प्रवेश करती लज्जा का अनुभव अपने में जटिल है। प्रसाद लज्जा-भाव की सुकुमारता, अपने में अस्पष्ट-गोपनीय प्रकृति की स्थितियों को इन दो बिंबों में से विकसित करते हैं :

कौमल किसलय की वंचल में
नन्हीं कलिका ज्यों क्षिपती-सी ;
गोघूली के घूमिल पट में
दीपक के स्वर में दिपती-सी ।

शाय्यावादी लाट्टाणिकता अपने मध्य-रचनात्मक रूप में
हैं छंद के माध्यम से सम्पन्नी जा सकती है :

वैसी ही माया में लिपटी
अवरो पर उँगली धरे हुए ।
माखन के सरस कुतूहल का
बॉलों में पानी भरे हुए ।

लज्जा के आगमन पर अज्ञा - व्यापक स्तर पर हर युवती -
के मातस में उपजी विचित्र संकोच और उन्माद की अनुभूतियों का सूक्ष्म, सांकेतिक
अंक क्रमशः 'अवरो पर उँगली धरे हुए' और 'माखन के सरस कुतूहल का बॉलों में पानी
भरे हुए' प्रयोगों से संभव हो सका है।

लज्जा के प्रभाव से नारी के भोज्यात् में अमृतपूर्व परिवर्तन

होता है, उसके मन में एक अतिरिक्त गरिमा आ जाती है, जिसकी स्पष्ट पहचान श्रद्धा नहीं कर पाती । श्रद्धा की विशिष्ट स्थिति की ध्वनि के स्तर पर विकसनशील बने रहने देने के लिए कवि पुलकित कदंब की माला का बिंब रचता है :

पुलकित कदंब की माला-सी
 पहना देती हो अन्तर में ;
 फुक जाती है मन की डाली
 अपनी फलभरता के डर में ।

मन की डाली के फुफों के चित्र में लज्जाजनित सौन्दर्य से उपजी जो विनम्रता, गरिमा, मंगिमा आदि की मिली-जुली व्यंजनारें हैं, वे भारतीय नारी के चित्र को संपूर्ण बनाती हैं ।

इसके बागै नारी - विशेषतः युवती - के लिए अत्यन्त महत्त्वपूर्ण लज्जा की विशिष्टता को कवि सास तरह के ढँक के बिंब में रूपायित करता है, जो अपनी अविच्छेदता में बेजोड़ है :

वरदान सदृश ही अल रही
 नीली किरनों से बुना हुआ,
 यह ढँक कितना हल्का-सा
 कितने सौरभ से सना हुआ ।

नीली किरनों से बुना, हल्का और सौरभ से सना ढँक लज्जा-भाव में निहित सुकुमारता, सुन्दरता, अस्मिता और मादकता की व्यंजनायाँ उद्भूत करता है ।

नारी की अमृतमूर्ति लज्जाजन्य कोमलता की मीम से स्वरूपता कोई आत्मार के स्तर पर नहीं है :

सब की मीम से काते हैं
 कोमलता में बल साती है ,
 मैं सिमिट रही-सी अपने में
 परिहास गीत सुन पाती हूँ ।

अन्तिम दो पंक्तियों में अद्वा की अपनी ही समझ से बाहर स्थिति उमर उठती है ।

अद्वा और लज्जा के संवाद में अद्वा की लज्जा के प्रति जिज्ञासा का समाधान लज्जा खिन्न तरह से करती है, वह अपने में बहुत मध्य बन पड़ा है ।
हृन्दी की एक लंबी माला में विराट् सौन्दर्य का जंकन करने के बाद वह अपने को उस सौन्दर्य की धात्री बतलाती है :

मैं उसी चपल की धात्री हूँ
गौरव महिमा हूँ सिखलाती,
ठोकर जो लगनेवाली है
उसको धीरे से समझाती ।

यहाँ सौन्दर्य - यौवन के चंचल- निदोष सौन्दर्य को कवि बच्चे के बिंब में से उभारता है । लज्जा के उदय से पूर्व नारी की स्थिति को बच्चे की स्थिति के समानान्तर रखकर कवि नारी के व्यक्तित्व में लज्जा की उपस्थिति एक सांस्कृतिक तत्त्व के रूप में परिलक्षित करता है । इसी भावभूमि में यह हृन्द है :

मैं रति की प्रतिकृति लज्जा हूँ
मैं शालीनता सिखारती हूँ,
मत्वाली सुन्दरता पग में
नूपुर-सी लिपट मनाती हूँ ।

नृत्य-काल में नर्तकी के चरणों की गति को नूपुर नियंत्रित करते हैं । लज्जा का कार्य भी नूपुर जैसा ही है, क्योंकि वह नारी के यौवन-सौन्दर्य को एक लय में रखती है । यहाँ यद्यपि नर्तकी का उल्लेख नहीं है, तथापि एक 'नूपुर' के बिंब से नृत्यकालीन समूचा परिवेश बालोक्षित हो उठता है और मादकता, क्लृप्तता, मंगिमा, लावण्य, सुकुमारता और इन्हीं सी मिलती-जुलती न जाने कितनी व्यं-
हायारें उद्भूत होती हैं । इस तरह लज्जा एक ओर तो एक धात्री बनकर चपल यौवन की

मौल सौन्दर्य की रखवाली करती है, दूसरी ओर नूपुर की तरह युवावस्था की मादक और उर्ध्वरूख भावनाओं का नियंत्रण करती है ।

इसके पूर्व के एक हृन्द में देवसृष्टि की रति रानी का नयी मानव-सृष्टि में लज्जा-भाव में रूपान्तरण अपने में बहुत सूक्ष्म है :

अशिश्ट रह गई अनुभव में
अपनी अतीत अफलता-सी,
लीला विलास की खेद भरी
असादमयी श्रम दलिता -सी ।

अन्त में लज्जा के सूक्ष्म प्रभाव को संवेध बनाने के लिए कवि प्रसाद एक अत्यन्त सुकुमार पर मांसल बिंब की रचना करते हैं, जो उनकी कोमल-मायिक कल्पना का निदर्शन माना जा सकता है :

चंचल किशोर सुन्दरता की
मैं करती रहती रखवाली,
मैं वह हलकी-सी मसलन हूँ
जो बनती कानों की लाली ।

विशिष्ट ढंग के वांगिक विकार पर जमी हुई कवि-दृष्टि अनुभव के स्तर पर बहुत संवेदनशील बन पड़ी है । लज्जा में निहित गरिमा, गंभीरता, मृदुता, श्री की अर्थ-हायारें कानों की लाली बननेवाली हल्की सी मसलन - जो लज्जा का ही अनुभाव है - के नये बिंब में से उमरती है । हायावाद -विषयक अपने निबन्ध में कवि ने हायावादी काव्यभाषा की संरचना में मौती के पानी (यानी कान्ति) को विशेष स्थान दिया है : " अपने मौतर मौती के पानी की तरह वांछित स्पष्ट करके भाव-समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति-हाया कान्तिमयी होती है ।"^१

अपने बैठे अंशों में - विशेषतः लज्जा की परिकल्पना में - प्रसाद मौती की इसी चमक (अर्थ की गतिमयता-सुकुमारता) को अद्गुण्य रखते हैं ।

‘ कामायनी ’ का ‘ हठा ’ सर्व अपने विराट-जटिल बिंब-विवान की दृष्टि से बहुत प्रभावशाली बन पड़ा है । अदा की सीधी-सरल जीवन पद्धति

से ऊबकर सारस्वत प्रदेश में पहुँचे हुए एकांकी मनु की सृष्टि सम्बन्धी जिज्ञासा और अहंवादिनी प्रकृति से उद्भूत एक विशिष्ट तरह की विकलता को कवि ने सँवैध बनाया है। पहले छंद ' किस गहन गुहा से अति अवीर ' में महासमीर का विराट्-भ्यावह बिंब पूरी सृष्टि-प्रक्रिया को अपने में समेट लेता है। ' जीवन- निशीथ के बन्धकार ' शीर्षक दो गीतों में बिंब-गठन बहुत ही जटिल और प्रौढ़ है, जिनमें मनु या मानव-मात्र के मन की गहराइयों की विभ्रममयी स्थिति और निविड़ अधिकार का वातावरण संश्लिष्ट होकर एक दूसरे के अनुभव को अधिक सघन बनाते चलते हैं।

छटा के तैजस्वी और सौन्दर्यमय व्यक्तित्व की प्रभावोत्पादकता को अर्थ के स्तर पर उन्मुक्त प्रत्यग्रता प्रदान करने के लिए कवि तार्जे बिंबों की सज्जा करता है :

वह नयन -महोत्सव की प्रतीक, अम्लान नलिन की त्रमाला

विशेषतः ' नयन-महोत्सव की प्रतीक ' के बिंब में महोत्सव प्रयोग सौन्दर्य के प्रभाव को सूक्ष्म और गतिशील स्तर पर ढूँढ़ता है। इस प्रयोग के संदर्भ में श्रद्धा ' सगं का यह अंश याद आ जाता है :

और देखा वह सुन्दर दृश्य

नयन का इन्द्रजाल बभिराम ;

यहाँ ' दृश्य ' प्रयोग अपने में बहुत व्यक्तियुक्त है, अकेली श्रद्धा का सौन्दर्य अपने प्रभाव में किसी दृश्य से कम नहीं है, यह व्यंजना उद्भूत होती है। इस तरह पुरानी पद्धति पर अधिकतर तरह-तरह के उपमान जुटाकर नारी-सौन्दर्य का व्योरेपरक वर्णन करने के बजाय एक खास प्रयोग से सारी स्थिति को अत्यन्त सूक्ष्मता और संश्लिष्टता में रूपायित करने की यह प्रक्रिया छायावादी काव्यभाषा के संदर्भ में उल्लेखनीय है।

मनु के द्वारा उपेक्षित अकेली श्रद्धा की उदास-मलिन स्थिति ' स्वप्न ' संगी के प्रारंभिक अंशों में बहुत शान्त संवेदनशीलता के साथ वर्णित हुई है।

संस्कृत और हिन्दी काव्य में विरह-वर्णन की ठन्धी, प्रशस्त परंपरा के बीच कामायनी के विरहिणी रूप का यह वर्णन अपने में बहुत सादा, किन्तु मार्मिक बन पड़ा है। शुरू

की चार पंक्तियों में खूबत खूब सूर्य के चित्र से संध्याकालीन धूमिलता की व्यंजना श्रद्धा के हृदय की गहरी उदासी को संप्रेषित करती है । आगे कामायनी का श्री-हीन जीवन इन विविध बिंब-प्रयोगों में से उभरता है :

कामायनी-कुसुम वसुधा पर पड़ी, न वह मकरन्द रहा
एक चित्र बस रैखावों का, अब उसमें है रंग कहाँ ?
वह प्रभात का हीन कला शशि, फिर कहाँ चाँदनी रही ?
वह संध्या थी, रवि शशि ताराये सब कोई नहीं जहाँ ।

मकरन्द-शून्य कुसुम , रंगरहित रैखाचित्र, प्रभातकालीन निस्तेज शशि और प्रकाश रहित संध्या के बिंबों में कामायनी को - या व्यापक स्तर पर पुरुष-रहित नारी के - वैभव-शून्य, उदास जीवन का अनुभव वही के स्तर पर अधिक उन्मुक्त बन जाता है ।

श्रद्धा के इस निस्तेज व्यक्तित्व का संकलन करता हुआ कवि उसे सूक्ष्म-से-सूक्ष्मतर करता चलाता है, जिससे कि वह एक विशिष्ट अनुभव बन जाता है :

एक मौन वेदना विजन की, फिल्ली की फनकार नहीं
जाती की वस्पष्ट उपेक्षा, एक कसक साकार रही
हरित कुंज की छाया पर थी वसुधा वालिंगन करती
वह छोटी-सी विरह नदी थी जिसका है अब पार नहीं ।

विरह-वर्णन की ऊहात्मक - चामत्कारिक प्रणाली से कितना अलग यह सूक्ष्म चित्रण संवेदनात्मक स्तर पर बहुत ग्राह्य बन पड़ा है । इस पूरे संकलन में सामोश पीड़ा का एक व्यापक माव-चित्र निर्मित होता है ।

श्रद्धा की प्रगाढ़ अन्तर्वेदना का मनोवैज्ञानिक परिष्कृत रूप इस रूप में देखने योग्य है, जहाँ काव्यभाषा का निर्मल-निर्दोष रूप श्रद्धा-मुत्र कुमार की अवतारणा से वास्तव्य का कोमल परिवेश निर्मित कर देता है :

मैं - फिर एक क्लिप्त दूरागत, मैं उठी कुटिया सूनी,
मैं उठ दौड़ी मोरे हृदय में ठेकर उत्कण्ठा सूनी ;

लुटरी खुली जलक, रज-धूसर बाहें बाकर लिपट गयीं,
निशा तापसी की जलने को घघक उठी झुफती धुनी !

* संघर्ष * सर्ग में यों तो प्रताप की रचना-प्रक्रिया उनके प्रौढ़
वंशों के परिप्रेक्ष्य में - बहुत पुष्ट नहीं है, लेकिन ऊर्ध्व कुम्भों की सूक्ष्मता को
कवि ने पूरी विराटता में रूपायित किया है, जिसे * देश-कल्पना काल-परिधि में
होती लय है * जैसे वंशों में देखा जा सकता है ।

* निवेद * में मनु और इडा से पुत्र सहित श्रद्धा की मेट के बाद
श्रद्धा का एक गीत प्रस्तुत किया गया है, जिसमें वह तरह-तरह के बिंबों में श्रद्धा-भाव
जो बस्तुतः जीवन में वास्था-कर्मठता का द्योतक है - की महत्ता प्रतिपादित करती है ।
शुरु का एक अंश इस प्रकार है :

तुल कोलाहल कहूँ मैं
मैं हृदय की बात रे मन !

विकल होकर नित्य चंचल ,
खोजती जब नींद के फल,
चेतना थक सी रही जब,
मैं मलय की बात रे मन ।

यहाँ कोमल-संवेदनशील स्तर पर कोलाहलमय जीवन में कसकती
व्यथिता और ऊब के बीच राहत देनेवाली श्रद्धा-वृत्ति का अंकन है । * मलय की बात
का बिंब श्रद्धा से परिचालित जीवन में निहित ताक़्ती, ऊष्मा, स्वन्दन, पुगन्धि,
मादकता और सुकुमारता को उभारता है ।

* दर्शन *, * रहस्य * और * वानन्द * , * सर्गों में काव्यभाषा
संवेदना को उतना कुम्भपरक नहीं बना पाती, जितना 'श्रद्धा', 'काम', 'लज्जा' जैसे सर्गों में।
यहाँ कुछ ही अंश ऐसे हैं, जिनमें कविता बनने की स्थिति है । नटराज के नृत्य का
विराट-मध्य अंकन, ऊर्ध्वदेश के कुम्भ का सूक्ष्म संस्पर्श, तीनों लोकों की फैँटसी में
कुस्यूत प्रौढ़ वन्तदीर्घ , मानसरोवर फीठ का कलात्मक चित्रण कुँहक अंश है, जिनमें

प्रसाद ने कला-चेष्टा और चिन्तन गरिमा का मध्य संश्लेष किया है ।^१ आनन्द सगं में पूरी प्रकृति का लौकोत्तर आनन्द बड़े मांसल, जीवन्त और पुष्ट बिंबों में व्यक्त हुआ है ।

प्रसाद की समग्र काव्य-रचनाओं के अध्ययन से उनकी संश्लिष्ट रचना-प्रक्रिया के बारे में पाठक और समीक्षक की समझ कई रूपों में विकसित होती है । इस संदर्भ में पहली बात उनके बिंबों की संरचना को लेकर है । प्रसाद में बहुधा बिंबों के सूक्ष्मीकरण की प्रवृत्ति है ।^२ 'लहर' की पहली कविता में कवि लहर के लिए 'मलयानिल की परछाई' का बिंब प्रस्तुत करता है । मलयानिल अपने में सूक्ष्म-अमूर्त है, उसकी परछाई उसे और अधिक सूक्ष्म तथा सामान्य ऐन्द्रिक संवेदना की पकड़ के बाहर कर देती है । इस दुहरी सूक्ष्मता की अवस्थिति से कवि लहर-यानी भावना, जीका के स्पन्दन - के अनुभव को और अधिक कोमल-सूक्ष्म बना देता है, तथा भावना को अनिर्दिष्ट अस्मष्ट प्रकृति का संकेत देता प्रतीत होता है । मलय के सूक्ष्मीकृत रूप का इससे भी बढ़िया उपयोग प्रसाद 'काम' सगं के इस वंश में करते हैं :

हे स्पर्श मलय के फिलफिल-सा
संज्ञा को और बुलाता है ;
पुलकित हो जैसे बन्द किये
तन्द्रा को पास बुलाता है ।

प्रथम प्रणय के स्पर्श का अनुभव - और वह भी देव-सृष्टि के स्थूल उद्दाम विलास के विशाल संदर्भ में - 'मलय के फिलफिल-सा' के बिंब में बहुत मा-स्वर और निमल बन पड़ा है । नयी मानवीय सृष्टि की सूक्ष्म प्रेम-वृत्ति से क्षमिज्ञ देवसृष्टि के अवशेष मनु का प्रणय-स्पर्श के अनुभव की पकड़ में आसयी होना स्वाभाविक है, और उनकी इस विशिष्ट स्थिति की 'मलय के फिलफिल-सा' का बिंब अपनी शाब्दिक अर्थ पद्धति में अविलेख्य, सूक्ष्म-अमूर्त प्रकृति के माध्यम से संवेद्य बनाता है । जैसे व्यापक रूप में देखा जाए, तो सभ्यता संस्कृति के उत्तम विकास से गुजरी हुए मानव के संदर्भ में भी (उसके प्रथम प्रणयानुभव काल में) यह बिंब सटीक ठहरता है ।

जटिल अनुभव संश्लेषण को उसकी पूरी जटिलता में संस्पृश कर सकने की महत्वाकांक्षा से परिचालित प्रसाद 'बौसू' में रात्रि के लिए स्पर्शहीन अनुभव का बिंब रचते हैं :

तुम स्पर्शहीन अनुभव-सी
नन्दन ताल के तल से
जा छा दो श्याम-लता सी
तन्द्रा पल्लव विह्वल है ।

अनुभव की प्रकृति सूक्ष्म-अमूर्त होती है । यहाँ 'स्पर्शहीन अनुभव' कहकर उसे और अधिक सूक्ष्म बना दिया गया है । सामान्यतः अनुभव स्पर्श का परिणाम होता है, लेकिन प्रसाद का अनुभव तो स्पर्शहीन है । इस तरह कवि रात्रि की सूक्ष्म-अमूर्त प्रकृति को सामान्य ऐन्द्रिक संवेदनों से ऊपर उठा देता है । एक तो इस अंश में कवि का अनुभव (रात्रि) सूक्ष्म है, दूसरे उस अनुभव की संप्रैक्षण-प्रक्रिया ('तुम स्पर्शहीन अनुभव-सी') और भी गहरी है । इस तरह की दुहरी सूक्ष्मानुमूर्ति लहर के गीत 'भरी जौंलों की सुत्ती में तू बनकर प्रान समा जा रे' में भी देखी जा सकती है, यद्यपि वहाँ पर कवि की संवेदना भिन्न कोटि की है ।

श्रद्धा के सौन्दर्य को सूक्ष्म प्रभावात्मक स्तर पर संप्रिणित करने की रचनात्मक बैचनी कवि प्रसाद में श्रद्धा 'सर्ग' के अन्तर्गत देखी जा सकती है, जिसका कदाचित् सब से बढ़िया उदाहरण वह अंश है, जहाँ श्रद्धा के सौन्दर्य वेदन के लिए साकार सौरभ के सूक्ष्मीकृत बिंब की योजना है :

कुसुम कानन-खंचल में मंद
पवन प्रेरित सौरभ साकार,
रचित परमाणु पराग शरीर
लड़ा ही ठ मधु का बाजार ।

यहाँ कवि को तो एक पूरे-का-पूरा चित्र है, पर वह कितनी सूक्ष्म-विरल रेखाओं से बना हुआ है, यह कैसा जाना बाकिर । कवि कहे रचनात्मक

कुल के साथ 'साकार सौरभ' का उल्लेख करता है -

‘पवन प्रेरित सौरभ साकार’

लेकिन अन्तिम दो पंक्तियाँ उसकी यत्किंचित् चित्रात्मकता का निरसन कर देती हैं, या यों कहें, उसे अभूतपूर्व सूक्ष्मता प्रदान करती हैं :

रचित परमाणु पराग शरीर / खड़ा हो ले मधु का आधार ।

— ऐसा 'साकार सौरभ' 'साकार' की रचनात्मक विहम्बना देखें), जिसका शरीर पराग के परमाणुओं से बना हुआ है (एक सूक्ष्मता द्रष्टव्य है) और इतना ही नहीं, जो मधु को आधार बना कर खड़ा हुआ हो (यह दूसरी सूक्ष्मता है)। जब इतना सूक्ष्म-संश्लिष्ट रूप बन सके, तब सूक्ष्म और गहरे प्रभाव से मण्डित ब्रह्मा के सौन्दर्यमय व्यक्तित्व की पहचान की जा सकती है।

वागै एक पंक्ति में ब्रह्मा की सत्समुद्रा को एक अन्य सूक्ष्मीकृत बिंब में से उमारा गया है :

हँसी का मध-विह्वल प्रतिबिंब

मधुरिमा खेला सदृश क्वाथ ।

इस तरह के बिंब अनुभव को अर्थ के स्तर पर प्रत्यक्ष और विकसनशील बनाये रहते हैं। 'हँसी नहीं', 'हँसी का मध-विह्वल प्रतिबिंब ---' एक मिन्न संदर्भ में मधु की जड़ताग्रस्त स्थिति को कवि 'ज्योति का झुँकला-सा प्रतिबिंब' कहकर बहुत कलात्मक अस्पष्टता के साथ रूपायित करता है।

यह तो एक, और बहुत रचनात्मक, कोशिश हुई - सूक्ष्म बिंबों की और सूक्ष्म बनाने की। दूसरी कोशिश है अपेक्षाकृत स्थूल बिंब को ही सूक्ष्म बनाने की, यहाँ, जिसके फलस्वरूप उनकी स्थूलता का निरसन होता है। ब्रह्मा के रूप-वैका में कवि बिजली के फूल का बिंब प्रस्तुत करता है :

नील परिवान बीच सुकुमार

छिछ रहा मृदुल कस्तुरी का,

छिछा ही ज्यों बिजली का फूल

धव-कन बीच गुलाबी रंग ।

सामान्य फूल से अलग बिजली का फूल * अपनी अमृतपूर्व चमक, सुन्दरता, तड़प और मंगिमा की मिली-जुली व्यंजनाओं की संभाव्यता से ब्रह्मा के सौन्दर्य अमृत को गतिशील बनाये रहता है। इसी तरह सामान्य फूल को अथिक्ता प्रदान करने की दूसरी उत्कलनीय प्रक्रिया * लज्जा * सर्ग के इस अंश में देखी जा सकती है :

किन इन्द्रजाल के फूलों से
 लेकर सुहाग कण राग मरे,
 सिर नीचा कर हो गूँथ रही
 माला जिससे मधु-घार ढरे ?

लज्जा ब्रह्मा के लिए - युवती मात्र के लिए - मधुघार ढारनेवाली माला गूँथ रही है, इस माला को बनाने में राग मरे सुहाग कणों का योगदान है, जिसकी विशिष्टता इसमें है कि वे इन्द्रजाल के फूलों से लिये गये हैं, सामान्य फूलों से नहीं। इन्द्रजाल अपने मायावी-आकर्षक रूप में प्रेम की अनेक मंगिमाओं को प्रत्यक्ष कर देता है। कवि के इस तरह के प्रयोग भाषा को विपुल क्षमता प्रदान करते हैं, जिससे कि अमृत घुलनशील बना रहता है।

प्रसाद के बिंबों की संरचना में दूसरी प्रक्रिया कहाँ देखी जा सकती है, जहाँ कवि किसी सुन्दर-अमूर्त स्थिति अथवा वृत्ति को लेकर उससे बिंब निर्मित करता है। 'बौसू' का प्रसिद्ध द्वंद्व है :

मादकता से जाये तुम
 संज्ञा से कौ गये थे
 हम व्याकुल पड़े बिलखते
 थे उतरे हुए नष्ट से

प्रेमास्पद के आगमन से प्रेमी के मानस में उपजे अमृतपूर्व हर्ष को मादकता की अमूर्त-बीज स्थिति बहुत संश्लिष्ट ढंग से संवेद्य बनाती है। प्रेमी के लिए प्रेमास्पद के व्यक्तित्व की चरम प्रभावीत्वादकता की स्थापित करने की अनेक प्रक्रियाओं में से मादकता का बिंब अनायास ऊपर उभर आता है। इसी तरह प्रेमास्पद की

प्रस्थान करना जैसे संज्ञा का चला जाना है । यहाँ वियुक्त होती संज्ञा की मार्मिक स्थिति प्रेमास्पद से बिछुड़े हुए प्रेमी की सुकुमार पीड़ा का शान्त मंगिमा के साथ प्रकाशन करती है । जीवन की निश्चेष्टता बिल्कुल प्रत्यक्षा ही उठती है । इस गंभीर मितवर्धन के मुकामल बाद की दो पंक्तियाँ (हम व्याकुल पड़े बिलखते / थे उतरे हुए नशे से) कुछ हल्की लगती हैं ।

‘ कामायनी ’ के ‘ चिन्ता ’ संगी में अंग-मंगियों के नक्षत्र यानी विलास-सुख - को बहुत मादक, सुन्दर और उत्तेजक बनाने के लिए ‘ कवि ’ अंग-पीड़ा अनुभव का सुन्दर अमूर्त बिंब प्रस्तुत करता है :

वह अंग-पीड़ा-अनुभव-सा
अंग-मंगियों का नक्षत्र,

सामान्य अलंकरण-प्रक्रिया में सुन्दर के लिए स्थूल का चुनाव होता है । यहाँ स्थिति इसके विपरीत है - प्रस्तुत स्थूल है, उसके लिए सुन्दर बिंब रचा गया है ।

जटिल अनुभव-संश्लेष की अर्थ-प्रक्रिया का तथ्य होना पड़ता है, यह उसकी अनिवार्यता है । इसके लिए प्रसाद कभी-कभी दुहरे बिंबों की सुजन-दामता का उपयोग करते हैं । प्रेमास्पद के व्यक्तित्व का संश्लिष्ट अनुभव प्रस्तुत करने के लिए कवि चंचला और चौदनी की संपुक्त अवस्थिति करता है :

चंचला स्वान कर आवे
चौदनी पर्व में अग्नी
उस पावन तन की शोभा
बालोक मधुर थी रेश्मी ।

चंचला में निहित दीप्ति, तीव्रता, चक्रेता और चौदनी में निहित शीतलता, मास्वरता अग्नी अर्थ-वक्तियों परस्पर टकराकर प्रेमास्पद के व्यक्तित्व की प्रभाव के स्तर पर (और रूप के स्तर पर भी यद्यपि उसमें ऊपरीपन रहता है) समूची पहचान संभव करती है । नारी की रूप-शक्ति में तड़प और शीतलता के मेल का बिल्कुल सटीक रूपायन यह दुहरी बिंब-योजना कर सकी है ।

नारी रूप में परिकल्पित 'औसू' के आलम्बन का रूप एक अन्य बिल्कुल नये ढंग के दुहरे बिंब में से उभरता है :

जिसमें इतराई फिरती
नारी निसर्ग सुंदरता
छलकी पड़ती हो जिसमें
शिशु की पावन निर्मलता ।

यहाँ सौन्दर्य के अपने दोनों पक्षों- मादक और निर्दोष का एक साथ निवाह हुआ - 'कभी, हलाहल मद मरे' अलग-अलग नहीं, एक साथ ! सौन्दर्य के अनुभव को - या अन्य किसी भी सूक्ष्म-गंभीर अनुभव को - जड़ न होने देने की कौशिल्य में प्रभाव-आत्मक संस्पर्श की अपनी अलग विशेषता है । प्रस्तुत छंद में 'नारी निसर्ग सुंदरता' और 'शिशु की पावन निर्मलता' के 'तनाव और संश्लेष' से कवि सौन्दर्य को अनुभव का सघन, अत्यात्मक तथा आस्वर बना देता है ।

'कामायनी' के 'ब्रह्मा' सर्ग में मनु अपनी जड़ता-ग्रस्त स्थिति के लिए कहते हैं : 'शून्यता का उजड़ा-सा राग ।' यहाँ 'शून्यता' के सूक्ष्म बिंब में 'उजड़ा-सा राग' के बिंब को आरोपित किया गया है । विनाश के लिए प्रयुक्त इन दोनों बिंबों की सम्मिलित अर्थ-शक्ति मनु के जीवन में गहराये अवसाद, निराश्रय निश्चिन्ता, विभ्रम की प्रभाव-आत्मक ढंग से विवृत करती है । इसी तरह 'हठा' सर्ग में अपने जीवन की अर्थहीनता (जिसमें रचनात्मकता की गुंजाइश नहीं है) से स्तब्ध मनु की स्थिति 'सौखीनी शून्यता' की सूक्ष्म और आरोपित बिंब योजना में से प्रत्यक्ष होती है :

सौखीनी शून्यता में प्रतिफल अफलता अधिक कुलौंच रही ।

ब्रह्मा के सर्पक के लिए कबीर मनु के प्रति समर्पित होने को उद्यत ब्रह्मा के मन की लज्जा, उत्कंठा, वासना, वासना का बहुत मामिक और संश्लिष्ट ब्रह्म प्रस्तुत छंद में आरोपित बिंबों के माध्यम से हुआ है :

धूम-धुलिका ही गगन-तरु पर न चढ़ती दीन,

दबी शिशिर निःश्वसनीय में ज्यों बस-मार नवीन ।

मुक चली सव्रीड वह सुकुमारता के भार
लद गई पाकर पुरुष का नमैमय उपचार ;

यहाँ लतिका और तरु के स्थूल और परंपरित बिंबों में
धूम और गगन के बिंबों को आरोपित किया गया है । शिशिर- निशीथ में
नवीन औस-भार है दबती ; किन्तु गगन-तरु पर चढ़ने का प्रयत्न करती धूम-
लता का रूप सलज्ज ब्रद्धा की जटिल सुकुमार मनःस्थिति को संवेद्य बनाता है ।

बिंब-योजना में अलग प्रसाद के विशिष्ट प्रयोग काव्यमाणा
के रचनात्मक निष्ठा में केन्द्रीय स्थान रखते हैं । गायवादा की शब्द-रुद्धि क्रम
के प्रयोग ' मधु ' और ' मलयज ' प्रसाद में अमूर्तपूर्व प्रत्यग्रता से संपन्न हो जाते
हैं । ' मधु ' का प्रसाद ने बहुत अधिक प्रयोग किया है, लेकिन वह प्रायः हर स्थल
पर सार्थक व्यंजनाएँ उद्भूत करता है । मधुच्छा - या और उदात्त रूप में कहें, तो
जीवन के ऐहिक पक्ष की समृद्धि - के अमृत को ज्वाय रखने की उत्तम (और ' मलयज ' में) अमूर्तपूर्व कामता है ।

प्रसाद की काव्यमाणा के संबंध में यह एक उल्लेखनीय तथ्य
है कि वह सामान्यतः तत्सम्यमी है, किन्तु उसमें निराला की तत्सम काव्यमाणा
जैसी समासपरकता नहीं है । कभी-कभी प्रसाद ने शब्दों के ठेठ तद्रूप रूपों की
कामता का भी अत्यन्त सार्थक उपयोग किया है । विशेषतः प्रणय और विभ्रान्ति
के बहुत वैयक्तिक- संवेदनशील अमृत क्रम में । ' कामायनी ' के लज्जा के
अकुशपरक प्रबोधन पर ब्रद्धा अपनी-व्यापक स्तर पर नारी मात्र की शरीरगत
कोमलता और दुर्बलता के साथ मन की विवशता (यानी पुरुष के प्रति समर्पण
की उत्कण्ठा) का उल्लेख करती है । इस संपूर्ण स्थिति को कवि का एक प्रयोग
' डीला ' रूपायित करता है :

पर मन भी क्यों हत्ता डीला
अने ही होता जाता है ।

उत्तर ' के गीत ' छे चल वहाँ मुलावा देकर ' में ' डीले ' प्रयोग विभ्रान्ति
की अधिक मार्मिक और प्रवणशील बना देता है :

जहाँ लौक-सी जीवन-झाया
 ढीले अपनी कोमल काया
 नील नयन से ढूलकाती हो

‘संघ्या’ के बजाय ‘लौक’ प्रयोग (जहाँ लौक सी जीवन झाया) अपनी अपेक्षाकृत अधिक धौलू अर्ध-झाया के कारण जीवन में जात्मीयता और विभ्रान्ति की स्थितियों को गहरा देता है।

विशेषणों में - उनकी अलंकारपरक प्रवृत्ति होने के कारण व्यक्तित्व निखारना अपने में कठिन कार्य है। जटिल जीवन-स्थितियों से जूझने में सुखानुभूति करनेवाली प्रसाद की मानसिकता उस कार्य को पूरा करने का दायित्व लेती है। इसीलिए जब रमेश चन्द्र शाह कहते हैं कि ‘प्रसाद के विशेषण अलंकारवर्मी कतई नहीं होते, वे बात को सूक्ष्म परिमाणों में प्रदान करते हैं’ - तो बात समझ में आती है। ‘नृत्य-शिथिल’ विशेषण में निहित व्यक्तित्व का यह रूप देखा जा सकता है। दो उद्धरण ऐसे जा रहे हैं :

प्यार पर श्यामल अम्बर में जब कौकिल की झूक बघीर,
 नृत्य-शिथिल बिछली पड़ती हो वहन कर रहा उसे समीर,
 (‘लहर’)

उन नृत्य-शिथिल विस्वासी की कितनी है मोहमयी माया
 बिन्से समीर हनता-हनता बनता है प्राणों की झाया।

(कामायनी - वाशा - सर्ग)

दोनों स्थलों पर ‘नृत्य - शिथिल’ प्रयोग कवि के विशिष्ट भाव संवेदन में बघीरता, मादकता, सुकुमारता, कसता, मधुरता आदि की अर्ध-झायारें उद्भूत करता है। जीवन का कोमल-मव्य रूप प्रत्यक्ष ही उठता है। ‘लहर’ के प्रसिद्ध गीत ‘आह रे, वह बघीर यौवन’ में ‘बघीर’ विशेषण यौवन का मूल भाव ज्ञात होने लगता है।

‘बौधु’ का एक छंद है :

सौथेगी कभी न बैसी

फिर मिलन-कुंज में भैरे

चौदनी शिथिल कलसायी

सुख के सपनों से भैरे ।

यहाँ बिना किसी प्रत्यक्ष जांगिक चष्टा का अंकन किये कवि ने मधुचर्या में कही सुखद मादकता को शिथिल कलसायी सौती चौदनी के रूप में से उभारा है । स्तुति-रूप में होने के कारण यह अंकन और हृदयग्राही बन पड़ा है । चौदनी के विशेषण 'शिथिल' और 'कलसायी' मधुचर्या के अन्तर्गत सुकुमार मादक प्रक्रियाओं को अपने में अनुस्यूत किये हुए है ।

काव्यभाषा की संरचना में सामान्य से प्रतीत होनेवाले, लेकिन वस्तुतः अथैकाम, अव्ययों का कुशल प्रयोग कवि ने कहीं-कहीं किया है । 'लहर' के दो गीतों - 'आह रे, वह अधीर यौवन' और 'औ, कहीं देखा है तुमने मुझे प्यार करनेवाले को' में क्रमशः 'आह' और 'औ' अव्यय यौवन और प्रेमास्पद के प्रति कवि की ललक, अधीरता, बेचनी, विह्वलता, तड़प का अत्यन्त सुकुमारता से संस्पर्श करते हैं ।

प्रसाद में वाक्य-विन्यास की मौलिक सूफ-बूफ हायावादी कवियों के बीच उन्हें एक विशिष्ट स्थान देती है । 'फरना' की 'विषाद' कविता के लम्बे, जटिल वाक्य-विन्यास से कवि की वाक्य-विन्यास संबंधी आगामी प्रगति का बोध हो जाता है । गीतों में उभरी विशिष्ट मानसिकता अपने गठन में संश्लिष्ट वाक्य-विन्यास के बीच गहरी हो जाती है । 'लहर' के गीत 'मधुर मासवी संध्या' में जब रागारुण रवि होता वस्तु में संध्याकाळीन उदास सौन्दर्य से बालौढ़ित कवि की बेचनी संयुक्त वाक्य में सटीक ढंग से रूपायित हो सकी है । 'कामायनी' के 'लज्जा' संग में लज्जा द्वारा सौन्दर्य के विराट्-मव्य रूप का वर्णन वस हन्दी के लम्बे विस्तार में निरंतर उठता है ।

वाक्य के दूरगामी विस्तार में भाव की अतिरिक्त एकता भाव

का बना रहना इस बात का सूचक है कि कवि खण्ड चित्रों के निर्माण की सतही उपलब्धि से जग संश्लिष्ट रचना का प्रस्तुतीकरण कर रहा है। संयुक्त वाक्यों में उनकी जटिल-सम्मिश्रित अनुभूतियों का प्रीतिकर साक्षात्कार हो पाता है। 'विणोद' में 'कौन प्रकृति के करुणा काव्य-सा' से शुरू हुआ वाक्य एक छंद में-या कि बीच में - नहीं पूरा होता, वह तो कहीं अंतिम छंद में जाकर पूरा होता है। इस तरह विशाल फलक पर पूरा-जा-पूरा अनुभव कवि गिर जाता है। यह एक रोचक तथ्य है कि वाक्य-विन्यास की यह विशिष्टता बहुत स्थलों पर कवि की नीरस, हतिभूतात्मक वाक्य-संरचना की त्रुटियों को महत्वहीन कर देती है।

निराला की काव्यभाषा

(क) विकास-क्रम

निराला की गत्यात्मक भाषा-चेतना की पूरी जानकारी उनकी काव्यभाषा में विकास-क्रम के अध्ययन से मिल सकती है। विकास का रुढ़ अर्थ - उन्नति प्रस्तुत प्रसंग में अभिप्रेत नहीं-सास तौर से निराला की काव्यभाषा के संबंध में तो और भी नहीं, क्योंकि वे अपनी पहली प्रकाशित रचना "जुही की कली" की नई रचना-प्रक्रिया से ही पाठक और समीक्षक को भ्रमकतौर देते हैं। विकास-क्रम से तात्पर्य है - कवि की विविध रूपा काव्यभाषा की एक ही काल में अथवा विभिन्न कालों में बदलती हुई प्रवृत्तियों का क्रम।

कवि का प्रथम काव्य-संग्रह 'परिमल' (१९२६ ई०) अमुक और अभिव्यक्ति की अनेकसुती प्रकृति के कारण उनकी आगामी व्यापक काव्य-चेतना की और स्पष्ट संकेत करता है - विशेषतः अन्य समाधर्मी कवियों - प्रसाद, पंत और महादेवी - की प्रारंभिक कविताओं के कच्चेपन की तुलना में 'परिमल' के कवि की भाषिक सज्जात्मकता स्मरणीय है। यों तो 'परिमल' में प्रायः भाषा के तत्त्वम रूप का उपयोग हुआ है, किन्तु 'यमुना के प्रति' जैसी लक्षणा-प्रधान, कर्तारिक कविता के अपवाद के साथ लगभग सभी श्रेष्ठ कविताएँ सायास शिल्प-योजना की अग्रही नहीं हैं। और 'यमुना के प्रति' कविता अनेक उक्ति-वैचित्र्य और विशेषण-बहुलता (जो निराला की काव्यभाषा का वैशिष्ट्य नहीं है) के बावजूद वास्तविक जीवन-संकेदन से परिपूर्ण है, जिसमें स्मृति-चित्रों के माध्यम से मध्य काल की पूरी सुकुमारता के साथ भाषा में उतारा गया है।

आयावादी काव्य के साथ कविता का शाब्दिक अर्थ लेने की परंपरा अनुसंगी सिद्ध होती है और इस रूप में कविता काव्यभाषा की उत्तरोत्तर कुलनशीलता,

सूक्ष्मता और अनिर्दिष्ट प्रकृति है अधिक आत्मीयता और आत्म-विश्वास से जुड़ती है । कविता का शाब्दिक अर्थ न हो सकने की स्थिति में पाठक और कमी--कमी समीक्षाक सीमा-ता है, पर श्रेष्ठ कविता की सघन अर्थ-प्रक्रिया शाब्दिक अर्थ न हो सकने की सीधी और सरलीकृत पद्धति से परे होती है । जो श्यावावादी कविताएँ अपने रचना-संगठन में प्रौढ़ हैं, उनमें इस गुण की अवस्थिति अधिक महत्वपूर्ण लगती है । इस दृष्टि से 'परिमल' की 'मीन' कविता पहले आती है :-

बैठ लें कुछ देर,
बाबो, एक पथ के पथिक से
प्रिय, वंत और अनंत के,
तप-गहन-जीवन घेर ।
मीन मधु हो जाय
भाषा मुक्ता की बाढ़ में,
मन सरलता की बाढ़ में
जल-बिन्दु -सा बह जाय ।
सरल, अति स्वच्छन्द
जीवन, प्रात के लघु-मात से
उत्थान - पननाघात से
रह जाय तुम, निद्वन्द

ऐसी कविताओं की भाषा का विश्लेषण (विश्लेषण के प्रचलित अर्थ में) नहीं किया जा सकता, शाब्दिक अर्थ करने की कोशिश तो और भी असफल सिद्ध होगी ; केवल उनके अन्तर्भूत में हिस्सा लिया जा सकता है । जीवन की चरमता का साक्षात्कार यों तो कवि कड़ी सहजता से करता है - वाक्यों के सरल विन्यास में, परिचित शब्दों, प्रतीकों में, किन्तु इस सहजता-सरलता में किसी जटिल सांकेतिकता को नजरबंद कर देने पर कविता की उपलब्धि का ही अंदाज़ा नहीं लगेगा । तप-गहन-जीवन घेर कर सरलता की बाढ़ में कस्ने की, अति-स्वच्छन्द सरल जीवन बनाने की अनुमय की गई है - कुछ देर के लिए : ' बैठ लें कुछ देर ' ।

यह कुछ देर 'ही मानवीय जीवन की अधिकांश जटिलता को उभारती है। कुछ ही देर - फिर तो उसी 'सम-गहन-जीवन' से झुकना है। हाँ, यह अवश्य है कि चरम क्षणों का यह मीन - मधु मीन - संघर्षमय जीवन को रस और अतिरिक्त ऊर्जा प्रदान करेगा। शायवादी काव्य का बहु प्रचलित प्रयोग 'मधु' जीवन के आत्मीय क्षणों को अधिक मरा-पूरा बनाने की कोशिश में ताजा होकर सारी संवेदना में कोमलता भरता है। भाषा की सरलता में छिपी हुई इस जटिलता की ओर विनिर्मुक्त नवनतनी ने संकेत किया है - 'किन्तु सफल कविताओं में 'स्वामाविक' और 'सरल' भाषा गंभीर दृष्टिपात करने पर सामान्यतया प्रकाशित करती है कि वह उस सास संदर्भ को उपलब्ध करने के लिए अपूर्व संगठन को अपने अंदर छिपाए हुए है।' दूसरी कविता 'शेष' का भाषा-प्रयोग एक दृष्टि में प्रायः सपाट और कृष्ण संवेदना के प्रति आग्रही प्रतीत होता है; किन्तु उसकी दुहरी लय और परिचित प्रतीकों में प्रतिष्ठित जीवन की सार्थकता का एहसास होने पर पूरी कविता मानवीय अपूर्णता, बेकसी और उससे उपजे पक्षतावे का संश्लिष्ट अभिव्यक्ति बन जाती है।

विष्णु-मात्रिक हृद में प्रणीत 'बादल-राग' खड़ी बोली पर वाधारित काव्यभाषा के अनुपम स्वर-विस्तार एवं नाद-योजना की समावनाएँ इस रूप में पहली बार उद्घाटित करता है। अपनी संस्कार-निष्ठ काव्य-भाषा में सांस्कृतिक अनुभवों का रचनात्मक उपयोग करने की प्रवृत्ति निराला में प्रारंभ से रही है। 'बादल-राग' के तीसरे खण्ड में सव्यसाची अनुन के पौराणिक रूपक का निवर्हि किया गया है। सव्यसाची अनुन के रूप में परिकल्पित बादल का सेवा-रत कर्मठ जीवन विशेष प्राणवत्ता के साथ सुसंरचित हुआ है। इन तीनों तत्वों-स्वर, विस्तार, नाद-मयता और सांस्कृतिक अनुग - का प्रयोग आगामी संकलन 'गीतिका' के अनेक गीतों में अपनी चरमता पर पहुँच गया है।

२) But 'natural' or 'Simple' language in successful poems usually proves, on reflection, to conceal unique arrangements for achieving that very illusion.

The Language Poets use Winifred Nowothary.
p. 105.

मुक्त छंद की शुरुवात करनेवाली ' जुही की कली ',
 ' जाग्रति में सुप्ति थी ' ; ' शैफालिका ' जादि कविताएँ सौन्दर्य, प्रणय के विविध
 रूपों को हिन्दी काव्य के संदर्भ में नये ढंग से कूती है । ' जाग्रति में सुप्ति थी '
 की बिंब- प्रक्रिया छायावादी काव्यभाषा के नवोन्मेष का परिचय देती है । यहाँ
 वस्तु-संवेदन के प्रति वैयक्तिक प्रतिक्रिया व्यक्त करने की प्रवृत्ति है, किसी बँधी-बँधायी
 लीक पर चलने का जाग्रह नहीं -

जड़ नयनों में स्वप्न
 सौल बहुरंगी पल विहग-से,
 सौ गया, सुरा-स्वर
 प्रिया के मौन अवरों में
 द्रुब्ध एक कपन -सा निद्रित
 सरौवर में ।

प्रिया के नयनों में स्वप्न जड़ गये हैं, ' जड़ना ' प्रयोग
 ही अपने में नया है । इन स्वप्नों में बिहग की मौलिक बहुरंगी पलों को सौल
 लिया है । प्रिया का उल्लासमय यावन, प्रणयपूर्ण चित्र विचित्र जीवन काव्यात्मक
 उन्मुक्ति के साथ इस बिंब में प्रकट हुआ है । प्रेम-झीड़ा में डूबी प्रिया के मौन अवरों
 पर सुरा स्वर - यानी मादक स्वर (इस रूप में सुरा ' प्रयोग नया है) सौ गया
 है । इस सुकुमार स्थिति को सरौवर में निद्रित एक लघु लहरी के बिंब में कवि
 स्थापित करता है ।

मुक्त छंद में रचित ' परिमल ' की सभी कविताएँ (पंचवटी
 प्रसंग के अवाद के साथ) निराला की नयी विकसनशील और जागरूक रचना-प्रक्रिया
 का बढ़िया उदाहरण प्रस्तुत करती है । ' जागो फिर एक बार ' ; ' शिवाजी का पत्र '
 ऐसी ऐसी कविताओं में भाषा की जीवनीशक्ति एक नये रूप में प्रस्फुटित हुई है,
 जो निराला की जागामी ऐसी कविताओं की रचना का संकेत दे देती है । छायावादी
 कविता के विकास-काल में रही नहीं ' शिवाजी का पत्र ' की धारा-प्रवाह प्रबोधन
 की विशेष मास्वर है ।

‘परिमल’ के इस वैशिष्ट्य का उल्लेख करते समय यह नज़रबंदाज़ नहीं किया जा रहा है कि उसकी कुछ कविताएँ अपनी भाव-भूमि और अभिव्यक्ति में कच्ची हैं। कहीं तो उनमें रीतिकालीन साज-सज्जा है, कहीं छायावाद की अपनी ही बनती हुई काव्य-रूढ़ि की प्रवृत्ति है। ‘नयन’, ‘माया’, ‘वन-कुसुमों की छाया’, ‘रास्ते के फूल’ से ‘कविताएँ’ इसी कौटि की हैं। इस तरह की प्रवृत्ति फुटकल रूप में ‘अनामिका’ संकलन तक में मिलती है। लेकिन यह उल्लेखनीय है कि अन्य छायावादी कवियों को जहाँ अपनी ही लीकों का अधिक मात्रा में और अधिक दूरी तक - संवेदना और भाषा दोनों स्तरों पर - पोषण किया है, वहीं निराला में यह प्रवृत्ति कम है, उन्होंने अधिकतर अपनी बनाई लीकों को खुद मिटाया है।

‘परिमल’ के बाद कवि का दूसरा संकलन ‘गीतिका’ (१९३६ ई०) छायावादी काव्यभाषा के और निश्चरने का संकेत देता है। संस्कृत-निष्ठ शब्दों का भरपूर और सर्जनात्मक उपयोग करते हुए कवि ने ‘गीतिका’ के गीतों में गंभीर चिन्तन, सांस्कृतिक संदर्भों, विविध प्रणय-स्थितियों को अनुस्यूत करने की सफल चेष्टा की है। संगीतात्मकता के केन्द्र में रखकर रचे गये इन गीतों में कविता के अनुभव को और कविता की रचना-प्रक्रिया को अद्भुत रखने की सजगता है। ‘गीतिका’ की भूमिका में निराला ने लिखा है - ‘प्राचीन ऋषियों की शब्दावली, संगीत की रक्षा के लिए, किसी तरह जोड़ दी जाती थी, इसलिए उसमें काव्य का एकान्त अभाव रहता था। आज तक उनका यह दोष प्रदर्शित होता है। मैं अपनी शब्दावली को काव्य के स्तर से भी मुक्त करने की कोशिश की है।’

कवि की शिल्पी रूप ‘परिमल’ की अपेक्षा गीतिका में अधिक उभरा है। उसमें एक तो, संस्कृत के नाद-तत्त्व को, उसकी संगीतात्मकता को, उसकी समास-मरकता को हिन्दी के ग्रहणाशील रूप में बुलाने - पचाने की कोशिश है सासतीर से सामासिकता के उदाहरण स्वरूप ये वंश रहे जा रहे हैं -

‘छा-मुकुल -हार गंध-मार मर , (गीत सं० १)

नव अनांकु सर हस्त व्याकुल उर , (गीत सं० १३)

तरु नत-विखल्य जीवित भिस-ल्य, (गीत सं० ८३)

दूसरे, बहुत कम शब्दों में गूढ़ कल्पनावली की विन्यस्ति है ।

‘पावन करो नयन’ (६) गीत में कवि ने रश्मि से नील कमल पर उतरने की प्रार्थना की है, जिससे कि वह कमल के वक्षुओं (७) कमल पर बोंस की बूँदें पड़ी हों, जिन पर कवि-कल्पना है कि वे सूर्य के वियोग में कमल के नेत्र से निःसृत वक्षु-विन्दु हैं) को मिटा सके । कवि का शब्द-संगठन इस भाव को समझने में उलफन पैदा करता है -

प्रसू शरदिन्दु-वर
पद्म जल-विन्दु पर
स्वप्न जागृति सुघर
दुख-निशि करो शयन !

‘कनामिका’ (१६३७) संकलन में तत्सम शब्दावली पर आधारित भाषिक सज्जनात्मक के प्रति कवि का मुक्तक और वात्स्य विश्वास अधिक मुखरित हुआ है । ‘प्रेयसी’, ‘रेखा’ जैसी लम्बी प्रणय-कविताओं में कवि ने धाराप्रवाह रीति से संस्कृत शब्दों का प्रयोग किया है । इन कविताओं की रचना के माध्यम से कवि जैसे इस धारणा का उन्मूलन करता है कि सही बोली में संस्कार और परिष्कार की न्यूनता है । ‘कनामिका’ में ही ‘राम की शक्ति-पूजा’ है, जिसके लम्बे सुगठित रचना-विधान में सहीबोली पर आधारित काव्यभाषा की अमूल्य व्यंजना दामता उद्घाटित हुई है । रचनात्मक काव्य व्यक्तित्व भाषा के कितने प्रौढ़ों को उन्मुक्त कर सकता है-यह ‘राम की शक्ति-पूजा’ में देखा जा सकता है, जिसका वारंभिक तत्सम सामासिक रचनात्मकता का उदाहरण है, जबकि कविता के बीच के वंश में वंजना का अनुमान को सुबोध भाषा की धीरे धीरे को उभारता है ।

‘कनामिका’ की कुछ कविताओं की रचना के साथ निराला दोहरा शिल्प के प्रणेता के रूप में सामने आते हैं - ‘दान’, ‘वनकला’ और ‘सरोज-स्मृति’ में कौशिकता और यथार्थक शिल्प की सह-विन्यस्ति हुई है - शास्त्र तौर से ‘सरोज-स्मृति’ जैसे शोक-गीति का दोहरा रचना-विधान तत्सम और तत्सम पर आधारित भाषिक संरचना - स्मृणीय है । तत्सम शब्दों के बीच में तत्सम शब्द की निस्संकोच विन्यस्ति ‘कनामिका’ की वनेक कविताओं में देखी जा

सकती है, इस प्रवृत्ति का और सघनरूप परबती गीतों में विकसित हुआ है ।

‘ अनामिका ’ में जहाँ एक ओर ‘ मरण-दृश्य ’ जैसा सूक्ष्म - गंभीर गीति-रचना है, वहीं ‘ खुला वासमान ’, ‘ ठूँठ ’, ‘ वे किसान की नयी बहू की ओँखें ’ जैसी यथार्थपरक कविताएँ हैं, जिनमें महत्त्वहीन समझे जानेवाले, जन-सामान्य में प्रचलित शब्दों का रचनात्मक उपयोग किया गया है । अभिजातपरक कविताओं के मध्य इस तरह की जन-संवेदना से संबंधित कविताएँ निराला के गत्यात्मक काव्य-व्यक्तित्व का संकेत देती हैं । ‘ खुला वासमान ’ का एक अंश उद्धृत किया जा रहा है -

बहुत दिनों बाद खुला वासमान ।
निकली है धूप, हुआ सुश जहान ।
दिखी दिशाएँ फलके पैड़
चरने को चले ढोर- गाय- मँस - पैंड
खेले लगे लड़के खेल - खेल
लड़कियाँ घरों की कर मासमान ।

इतिवृत्तात्मकता के स्तर पर उतर वाहें यह भाषा यद्यपि किसी नवीन्यैष को जाग्रत करती नहीं लगती, किन्तु कवि के दिशा-प्रयाण का संकेत देती है । सच तो यह है कि जन-साधारण के जटिलता शून्य मानसिक उल्लास के अंजन में ऐसी ‘ सीधी ’ भाषा ही सदाय ही होती है । ‘ सहज ’ कविता में तो कवि जैसा प्रकारान्तर से संवेदना और भाषा की सामान्यता, कृत्रुता की ओर निर्देश करता है -

सहज सहज पग घर बाकी उतर,
देते वे सभी तुम्हें पथ पर ।
वह, जो सिर झीक लिये जा रहा,
वह, जो कंधों को बतला रहा
वह, जो इस उससे बतला रहा
देखूँ वे तुम्हें देख जाते भी हैं ठहर ?

‘ ठूँठ ’ कविता अनेक रचना-विधान में भजी हुई है । कवि ने ठूँठ

जैसी मामूली सम्झी जानेवाली वस्तु का प्रतीक रूप में ग्रहण किया है, और उसके माध्यम से जीवन की उदासी, श्रीहीनता की गहरी व्यंजनाएँ विकसित हुई हैं। निराला की ऐसी कविताएँ नहीं कविता की रचना-प्रक्रिया की आधारभूमि निर्मित करती हैं। " मैं अकेला ", " स्नेह-निर्मल बह गया है " (" अणिमा " में संकलित) की भावभूमि के समानान्तर यह गीत निराला की सतत विक्सनशील और मौलिक रचना-प्रक्रिया का परिचायक है, जिसे पूरे-का-पूरा ही उद्धृत किया जा सकता है :

ठूँठ यह है बाज ।

गयी इसकी कला,

गया है सकल साज ।

जब यह वसंत से होता नहीं क्वीर

पल्लवित, फुलता नहीं जब यह घनुष-सा,

कुसुम से काम के चलते नहीं है तीर,

झाँह में बैठते नहीं पथिक जाह मर,

फरते नहीं यहाँ दो प्रणयियों के नयन-नीर ।

केवल वृद्ध विष्टा एक

बैठता कुछ कर याद ।

ऐसे गीतों में कवि प्रभावनों के आकर्षण से मुक्त होकर व्युत्पन्न को उसकी पूरी गहराई में डूबा है। जीवन के ढल जाने से उपजी शोमाहीनता और व्युत्पयोगिता के वैक्स सहास की मार्मिक स्थिति का संश्लिष्ट वक्ता ठूँठ के बिंब में डूबा है।

१९३८ ई० में ही निराला के " तुलसीदास " काव्य का प्रकाशन हुआ। इसमें संस्कृति की सर्वनात्मकता के प्रश्न को उठानेवाली " मानसिकता " संस्कारशील शब्दों से भरी करती है। ह्रस्व की मौलिक प्रकृति और उसका कसाव शब्दों के बटिठ रूप, सुदम-गंभीर कल्पनाएँ इस काव्य को सामान्य की चिंता में विशिष्ट बना देती हैं। कवि के शार्ङ्गिक स्वेच्छाचार-या दूसरी तरह से कहना चाहें तो माणा-यव आभिजात्य-का " राम की उज्जि-भूजा " से भी अच्छा उदाहरण " तुलसीदास " में देखा जा सकता है, क्योंकि यहाँ कवि संस्कृत के कौञ्चावी शब्दों का भरपूर उपयोग

करता है, इतना ही नहीं, उनमें यथेच्छित ज्यों भी अनुस्यूत करता है ।

शब्दों के अभिजात संस्कार का इतना दूरगामी उपयोग करने के बाद " कुकुरमुत्ता " (१९४२) की रचना अपने आपमें एक सुखद आश्चर्य है ।

" कुकुरमुत्ता " जन-सामान्य में रसी-रसी भाषा के घोंघाणापूर्वक रक्षात्मक की शुरुआत करता है । जहाँ तत्सम शब्दों के भरपूर और दृढ़ उपयोग से कवि ने हिन्दी के अभिजात शब्द-कोश की संवेदना की है, वहीं वहीं " कुकुरमुत्ता " के माध्यम से एकदम साधारण ग्रामीण और कठोर शब्दों में भरा-भूरा वात्सल्य विश्वासी व्यक्तित्व सिरजा है और इस परंपरित धारणा को निर्मूल कर दिया है कि कविता की रचना के लिए संस्कारशील शब्द ही उपयुक्त होते हैं । यहाँ तो उर्दू शब्दों और एकदम ग्रामीण शब्दों में ठेठ मुहाविरेदानी की सर्वथा नयी दामता मुखरित हुई है -

पेट में डँढ़ पैल हों बूँह, ज्यों पर लफ़्ज़ प्यारा ।

इस निहायत दैसी अंदाज़ में अभिजात्य पर सीधे व्यंग्य किया गया है ।

" कुकुरमुत्ता " के बाद कवि का " अणिमा " (१९४३ ई०) काव्य-संग्रह प्रकाशित होता है । कुछ प्रशस्तियों, ब्रह्मजलियों को छोड़ दें, तो " अणिमा " में अभिव्यक्ति के विविध रूप दृष्टिगोचर होते हैं । संवेदना एवं भाषा-दीनों ही स्तरों पर यह संकलन कवि-जीवन का संधि-स्थल है, जिसमें एक ओर " गीतिका ", " वनामिका " के तत्सम गीतों की-सी मधु गीतात्मकता है, दूसरी ओर किसी भी प्रकार की लयात्मक उद्भावना से मुक्त गद्य-कल्प शब्द-प्रधान कविताएँ हैं । लेकिन एक उत्तेजनीय तत्व यह है कि उत्तरीय अभिव्यक्ति की कृत्रुता, और उस कृत्रुता में कुशलता से छिपी गहनता की ओर कविका मुकाबल होता जाता है । गीत संख्या ३४ का तीसरापन अंतिम अंश में सामोरा डंग से विद्युत हुआ है -

प्रिय, मुझे वह बेतना दो देह की,

याद किससे रहे बेचित मेह की,

सो जाता-फिरता, न पाता हुआ,

मेरा हृदय हारा ।

ऐसे अंशों में उच्च बोलचाल नहीं, अपने भितकथन में ज्यों का तनावयुक्त

संप्रकाश करते हैं। पूर्ववर्ती काव्य के संस्कारनिष्ठ बिंब-विन्यास की प्रवृत्ति घटती चलती है, और बहुत परिचित-साधारण वस्तुओं के कवि प्रतीक-बिंब का काम लेता है। 'मैं जवैला' का कुछ-कुछ तटस्थ-सा क्लृप्ताव 'हट रहा मेला' और 'कोई नहीं मेला' के प्रतीकों में मुखरित होता है -

पके बापे बाल भरे
हुए निष्प्रम गाल भरे,
बाल भरी मंद होती वा रही,
हट रहा मेला ।

जानता हूँ, नदी-फव्वे,
जो मुझे थे पार करने,
कर चुका हूँ, हँस रहा यह देख
कोई नहीं मेला ।

'मेला' का हटते जाना जहाँ उत्सव-शून्य वृद्ध-जीवन को सामने लाता है, वहीं 'मेला' की अनुपस्थिति वात्म-निर्भर, रचनाशीलता व्यक्तित्व को उजागर करती है और 'हट रहा मेला' के विनाश को पीछे कर देती है। विनाश और उपलब्धि की ऐसी ही सह-अस्तित्व की जटिलता को कवि ने कितनी सहजता से काम की सूती डाल के बिंब में अनुस्यूत कर दिया है, यह 'स्नेह-निकेर वह गया है' गीत में देखा जा सकता है। 'गीतिका' के क्लिष्ट शब्दावली में रवे सिद्धि वात्सलादात्कार के गीतों के सामने 'अणिमा' का यह गीत दृष्टव्य है, जिसमें सिद्धि का सारा उल्लास और वात्सीय अनुभव बहुत कनीपचारिक ढंग से व्यक्त किया गया है -

मे बैठा था पथ पर
तुम बापे चंद रथ पर ।
मेरी किरण फुट पड़ी
टूटी जुड़ गई कड़ी
पूछ गये पहर कड़ी
बाई इति कथ पर।

उतरे बड़ गही बौह
पहले की पड़ी हौह
शीतल हो गई देह,
बीती अविकल्प पर ।

यहाँ ' बाहँ इति अथ पर ' के मित-कथन में सिद्धि की शुरुआत और परिणति को काव्यात्मक अभिव्यक्ति दी गई है । इसी भावमूिम के या अन्य कौटि के दार्शनिक गीतों में पहले कवि लम्बे-लम्बे रूपकों, समास-पदों की योजना करता था, किन्तु अब उसकी प्रवृत्ति सज्जा (मले ही वह कितनी भव्य क्यों न हो) से उपराम होती जाती है ।

' कणिमा ' की कुँसक कविताएँ ठठ क्वात्मक शब्दावली और संरचना की दृष्टि से सफल बन पड़ी है। यह है बाजार ' कविता में गँव की रखल प्रवृत्ति पर सूक्ष्म और सघा-व्यंग्य किया गया है - कर्ण की नितान्त रुखी समझी जानैवाली किन्तु प्रस्तुत प्रसंग में बेमिसाल , लय-शून्य भाषा में । ' लगेगी न बार ', ' बैठाली ' , ' ब्याही ' जैसे गँवार शब्दों का बेलाग प्रयोग देखने योग्य है -

"अच्छा है अगर को पूरी घेली ज्यों-न्त्यों,
टूटा रूपया खचे होतै लगेगी न बार ।"

और यह वंश -

"बैठाली क्या जाने ब्याही का प्यार ?"

रखल के रूप में बड़ी सुलिया नामक स्त्री से कानन के बावजूद दुखिया रार नहीं कर सकता । परिस्थिति के जाने छुटने टुक पैन की स्थिति को कवि कितनी कुशलता से संकित करता है -

मार निकलकर घर तेज़ कम बढ़ा चला,
पिछली बातों का काठी बातों में घोंटा गला,
दुखिया ने सोचा, ' इसके पीछे बिना पड़े मला ,
बैठा ठे दूसरा तो सिंह से हूँ स्यार । "

दुखिया की मानसिकता को उरखने के लिए देहात की वह टक्काली भाषा से बेहतर कोई अन्य भाषा-रूप नहीं हो सकता था । इसीलिए

जब यह कहा जाता है कि 'निराला जिस आदमी की भाषा हस्ताल करते हैं, वह आदमी कविता में उतना ही जिन्दा है, जितना जीवन में' -^१ तो बात समझ में आती है ।

अणिमा ' में प्रयोगवादी ढों की कविता ' चूँकि यहाँ दाना है अपनी अजीबों गरीब संरचना के कारण उत्प्रेक्षनीय है । इसकी संवेदना कुछ-कुछ अस्पष्ट और पैचीदी है , तोड़-मरोड़ करने पर यही निष्कर्ष निकलता है कि इस कविता में भाषा की पुँजीवादी सम्यता पर व्यंग्यात्मक रीति से तीखा कशाघात किया गया है, जिसमें सारे संबंध , सारे क्रिया-कलाप यहाँ तक कि निकटतम आत्मीय माँ- बाप का रिश्ता - पैस के आश्रित है । ' दाना ' की यह शान है -

चूँकि यहाँ दाना है,
झील्लि दीन है, दीवाना है
लोग है महफ़िल है
मग्ने हैं, साज है, दिलदार है और दिल है
शम्मा है, परवाना है,
चूँकि यहाँ दाना है -

अन्य तीन कवितारें भी घर के पश्चिम की ओर रहती हैं (३६) , ' सड़क के किनारे दुकान है ' और ' जलाशय के किनारे कुहरी थी ' भी अपनी संरचना में प्रयोगवाद को पूर्वाश्लिष करती हैं, किन्तु उन्हें समझ में 'चूँकि यहाँ दाना है' की तरह तोड़-मरोड़ नहीं करनी पड़ती ।

' केला ' (१६४३) मूलतः माणिक प्रयोग है, जिसमें कवि ने उर्दू क़ज़लों की खानगी और लोकप्रियता से प्रभावित होकर उन्हें हिन्दी गीतों में ढालने की साहसिक कोशिश की है । लेकिन यह साहसिकता सर्जन के स्तर पर महत्वपूर्ण नहीं-बहुत तीर से कवि की विराट् रचना-प्रक्रिया के परिप्रेक्ष्य में । हिन्दी शब्दों की

१) कविता : सही भाषा की तलाश - विवेक

(वालिका) पाठ पुठाई-सितंबर, १९७० ई० ।

अपनी विशिष्ट प्रकृति है (और यह बात हर भाषा के संबंध में सच है) , जिससे वे ग़ज़लों की संवेदना को उनके सास ढंग के लोच को बहान करने में फ़ारसी-उर्दू शब्दावली की तरह सज्जाम नहीं हो सकते । इतना ज़रूर है कि खड़ीबोली के संवेदन को संवारने में एक सास ढंग से ये गीत कुतकाम हुए हैं ; इनमें उच्चारण-संगीति की प्रतिष्ठा हुई है, जो इन गीतों के प्रणयन में कवि का एक विशिष्ट उद्देश्य रहा है (द्रष्टव्य * बेला का आवेदन) । ग़ज़लों की परंपरा से अलग कुछ गीत अपनी प्रकृति में बहुत रचनात्मक बन पड़े हैं-जैसे, बाहर में कर दिया गया हूँ , * मिट्टी की माया छोड़ चुके, * या प्रसिद्ध कज़ली * काले-काले बादल छाये न बाये वीर ज़वाहर लाल । * बाहर में कर दिया गया हूँ * गीत में सीधे-साधे शब्दों के सहारे काव्यभाषा ने बाहर और भीतर के तनाव को सटीक अभिव्यक्ति दी है । काव्यभाषा के विकास-क्रम में * बेला के कुछ शब्द-प्रयोगों का उल्लेख आवश्यक होगा - निराला ने उर्दू-हिन्दी शब्दों के समन्वय या समास से नई रचनात्मकता विकसित करनी चाही है, किन्तु वे प्रयोग सफल नहीं बन पड़े हैं, जैसे - सुछहो-शाम ऐसे कामनाओं के चयन देखें (गीत सं० २०) ' दिखाने को दर्शन दिये जा रहे हैं / निराशा के डोरे धिये जा रहे हैं ' (गीत सं० ५२), * मुक्ति के गुलाब न चटके ' (गीत सं० ८०) , * सायास बावले से * (गीत सं० ८२) । इनमें दिखाने को दर्शन दिये जा रहे हैं और निराशा के डोरे धिये जा रहे हैं, * प्रयोग तो प्रसंग से जुड़कर अभिव्यक्ति की सृष्टि करते भी हैं, किन्तु अन्य प्रयोग सफल नहीं लगते । यहाँ यह उल्लेख करना ज़रूरी न होगा कि कवि पहले भी फ़ारसी और संस्कृत शब्दों का समास निर्मित कर चुका है - परिमल की परलोक * कविता का यह प्रयोग द्रष्टव्य है - शत सख्ख-प्लुत-प्यात्माकणीण कीविका * के पाँचवें गीत में कारण-बाम का समास * कारण-जामर्गिये । * ये दोनों उदाहरण भी सफल नहीं बन पड़े हैं, चिह्न एक कौतुक की सृष्टि करते हैं ।

* नय पक्ष * (१९५६) भाषा और संवेदना दोनों संदर्भों में कवि का विशिष्ट संकलन है, जिसमें * कुकुरमुत्ता * के पहले संस्करण की ६ कविताओं के साथ अन्य नवीन कविताएँ हैं । कुकुर की होड़कर शेष सभी कविताएँ * कुकुरमुत्ता * से एक ही रचनात्मक क़दम-विधान की यात्रा की और बाने बढ़ाती हैं । प्रयोगशील भाषा का बहुत अच्छा उदाहरण * कबीरा * में है, जिसमें पूर्वाग्रही दृष्टि से परतने पर

उसकी रचनात्मक मूल्यवत्ता नहीं पहचानी जा सकती । यहाँ कवि उन्मुक्त रीति से व्यंग्य की सृष्टि करता है -

दीड़ते हैं बादल ये कालि कालि,
 हाईकोर्ट के वकिल मतवाली ।
 जहाँ चाखिए, वहाँ नहीं बरस,
 घान सूँघे दैखकर नहीं तरस ।
 जहाँ पानी मरा वहाँ छूट पड़े,
 कलकलें लगाते हुए टूट पड़े ।
 फिर भी यह बस्ती है मौद पर
 नातिन जैसे नानी की गोद पर,
 नाम है छिलगी, बनी है मू-बुम्बी
 जैसी लौकी की लम्बी है तुम्बी ।

इस क्लेश व्यंग्य में शोषण से उपजी जो पीड़ा है, वह 'केला' की प्रसिद्ध कजली ('कालि-कालि बादल छाये न जाये वीर जवाहरलाल ') की याद दिला देती है, यद्यपि उस कजली में व्यंग्य की सीधी मार है । कविता को समान बाह्य उपकरणों से मुक्ति दिलाकर उसे स्वायत्त बनाने की चेष्टा ' नये पते ' की खास विशेषता है । " जुता मीकने लगा " जैसी एक नज़र में बेहद वर्णनात्मक लगनेवाली कविता अपनी कठोर गद्यात्मकता में सार्थक व्यंग्य की सृष्टि करती है ।

'जुतरमुत्ता ' में फिर भी निराला व्यंग्य के लिए तरह-तरह के कौशलों का उपयोग करते हैं - ठंड बिंबों और संदर्भों का । किन्तु ' नये पते ' की इन कविताओं की सपाट नयानी में निहित तल्की व्यक्तित्व है । बेहद ठंडक पड़ने से सारी सफल नष्टप्राय ही नहीं है, सतिहर निराश ही जुके हैं । कवि इस कठोर परिवेश को वर्णन में प्रामाणिक बनाने के लिए उसी से चिरंजी पांशा का उपयोग करता है और, तभी उसकी कनीयवारिकता में मरा-बूरा व्यक्तित्व उमरता है -

एक झुंझ पल्ले पाला पड़ा था
 बरहर जुल की जुल गर बुकी थी

छा हाड़ तक बेध जाती है,
 गेहूँ के पैड़ सँठ सँठ है,
 खेतियारों में जान नहीं,
 मन मारे दरवाजे कीड़ ताप रहे है
 एक दूसरे से गिरे गले बातें करते हुए
 कुहरा छाया हुआ ।

मुख्य वास्तव्य तो यह एहसास से उपजता है कि ऐसी क्लेश
 भाषा 'स्वशब्दवाच्यत्व' से एकदम अलग है, और यहीं पर कविता कविता बनती
 है - नारेबाजी, प्रचार के बिल्कुल विपरीत । बरहर का कुल-का-कुल मरना, छा
 का हाड़ तक बेधना, गेहूँ के पैड़ का सँठ सँठ होना, बेजान खेतियारों का एक दूसरे
 से गिरे गले बातें करना - यह है शब्दों की बनावट, जिसमें पालि की स्थिति सजीव
 हो उठती है । निराला ने अपने एक निबंध में गद्य को जीवन-संग्राम की भाषा
 बतलाया है, उसको संदर्भित करते हुए डॉ० नामवर सिंह ने ठीक ही कहा है कि
 निराला की परवर्ती काव्यभाषा की कुंजी वही गद्य है ।^१ निराला की परवर्ती
 कविता की भाषा उसी तराशे हुए गद्य के सँघ में ढलकर निखरी है और आज
 कवियों ने यदि नहीं कविता को रूढ़ियों से मुक्त कर एक नई जीवंत भाषा गढ़ने में
 कामयाबी हासिल की है, तो उसमें कहीं-न-कहीं निराला का भी हाथ है ।^२

परवर्ती गीतों की व्यात्मक उद्भावनाएँ 'गीतिका' के गीतों
 की-सी ही विविधता को ज्ञायम किये हुए हैं, वरन् यह है कि जब कवि ने हिन्दी
 के निजी गीति-सौन्दर्य को विकसित करने की कोशिश की है । कुछ रूपों में तो
 यह कोशिश 'गीतिका' के संस्कृत-निष्ठ गीतों से अधिक प्रीतिकर लगती है ।
 निष्कामता की सूक्ष्म स्थिति के क्षेत्र में कवि एक बिल्कुल बोरू बिंब का प्रयोग करता
 है । 'बाराचना' के बड़े गीत का यह दृश द्रष्टव्य है -

किन्तु मन है बाजा मन बाया
 समक भी कुछ न समक पाया,
 ऐसे निष्काम हुए बाया,
 भी कोई साड़ी-कपड़ी ।

फ़ीनी साड़ी का बहुत सहज और दहा ढंग से बिंब-रूप में उपयोग निष्कामता में निहित स्वच्छता, पवित्रता और पारदर्शिता को गहरा देता है और कामना से ही उपजी निष्कामता की स्थिति संवैध हो जाती है, कविता का अनुभव बन जाती है । ' साड़ी ' में जो सौन्दर्य और कामना है, ' फ़ीनी ' जोड़ देने से जैसे वह घुलकर निसर जाती है ।

संबंधों के अजनबीपन को कवि ने पहले कीक गीतों में मुखरित किया है । ' गहन है यह अन्धकार ' (अणिमा) ' बाहर में कर दिया गया हूँ ' (' केला ') जैसे गीत उल्लेखनीय हैं । इस दिशा में ' अनीमा ' का प्रध्वों गीत बहुत ठंडे ढंग से, लय के ठहरपन में मानवीय विसंगति को - या यों कहें वायुनिक जीवन की विसंगति को-उभारता है :

गीत गाने की मुँक तो,
वेदना को रोकने को ।
चोट साकर राह चलते
हौश के भी हौश छूटे,
हाथ जो पाथ्य थे, ठग-
ठाकुरों ने रात लूटे
कण्ठ रुकता जा रहा है,
जा रहा है काल, देखो ।
मर गया है ज़हर से
संसार जैसे हवा सा कर
देसते हैं लीग लीगी को
सही परिचय न पाकर,
झुक गई है ली मृथा की,
कब उठो फिर सीपन को ।

जैसी इसकाही पाणा में सीपन का भी सौन्दर्य (और मार्ग की बात यह है कि वह ठंड हिन्दी का है) समया है, वह विशेष रूप से वात्मीय

है। दूसरे शब्दों की सामोश मंगिमा में जो 'द्रैजिक' गहराई है, वह वाधुनिक हिन्दी भाषा के स्वतन्त्र, समृद्ध व्यक्तित्व का साक्ष्य देती है। वेदना को रोकने की कोशिश ही वेदना को गहरा देती है। अन्तिम वंश की गहरी बेचनी को 'देखते' क्रिया में किस साफ़गोई से कवि ने अनुस्थित किया है -

देखते हैं लोग लोगों को
सही परिचय न पाकर,

यह 'देखना' सामान्य 'देखने' से किता मिन है, इसका एहसास पूरे प्रसंग को समझने पर ही होता है। कहने को ये दो पंक्तियाँ बहुत सादी हैं, बल्कि पूरी कविता में सब से सरल गद्यानुवाद की आवश्यकता नहीं; किन्तु वाधुनिक विसंगति से उपजे दमघोंट विषाद और तनाव को कलात्मक सामोशी के साथ उरेहने में अकेली है - 'सही परिचय न पाकर लोग लोगों को देखते हैं' - यहाँ सारे शब्द परिचित और गद्य-कल्प है, मगर कवि के आत्म-मंथन, आत्म-अनुमति, वैयक्तिक पीड़ा से हुनकर जाने के कारण बिलकुल ताज़े। काम के शाय-रूप में कवि प्रसाद ने मानवीय जीवन की विडम्बना को इस तरह रखा है - हृदयों का ही आवरण सदा अपने वक्षस्थल की जड़ता पहचान सकें नहीं परस्पर की विश्व गिरता पड़ता। * ('कामायनी')

इस विडम्बना को निराला ने गीत के वैयक्तिक रूप में अधिक मार्मिक और सब से बढ़कर कातरता मिश्रित आक्रोश के साथ मुक्तित किया है। युग की विसंगति को, उसके पूरे तनाव में इन परवर्ती गीतों की अनौपचारिक-आत्मीय भाषा सोलनी है।

निराला की काव्यभाषा के विकास-क्रम में परवर्ती गीतों की भाषा का महत्त्व दो कारणों से है - एक तो इनकी रचना के दौरान अपनी राग्णा मनःस्थिति के फलस्वरूप अथवा अंतर्द्वारिकता से उत्प्रेरित होकर कवि तुकों, खु-प्राप्ति और ख्यों से सेलमें आता है, अन्तिम काव्य-संकलन 'साध्यकाकी' * (मरणांतर प्रकाश) के कुछ गीतों में यह प्रवृत्ति सब से ज्यादा प्रकट है। दूसरे, परवर्ती गीतों की मार्मिक रचना कवि की वैयक्तिक राग्णाता के बावजूद मरपूर बीवनी-वृत्ति से संवन्न है। इसी कारण कवि वाधुनिक परिवेश के तीक्ष्ण को ही

(हाँ, इनसे यह अवश्य समझा जा सकता है कि निराला के मन में काव्यमाणा को लेकर आरंभ से अंत तक एक रचनात्मक बैक्की बनी रही । वे उसके किसी एक स्थिर रूप से संतुष्ट नहीं हो गए ।)

पूर्ववर्ती गीतों में कहीं-कहीं चमत्कार की जो प्रवृत्ति रही है (" आराधना " का " हलके हल के पैमाने क्या " द्रष्टव्य है) उसकी चरमता " सांध्य-काकली " के गीतों में देखी जा सकती है । कुछेक गीत अपने समूचे विधान में और शेष कुछ अपने फुटकल अंशों में इस बात का अच्छा संकेत देते हैं कि कवि अपनी स्वस्थ मनीषा में, सुषण के दौरान, माणा से भरपूर रचनात्मक कार्य लेता रहा, उसकी मंगिमाएँ बनाता रहा । कवि जब भी जटिल मनीषियों को, आत्मिक पूर्णता के अनुभव को, जीवन के सुनैफ को जीत की नई मंगिमा में अनुस्यूत करता है यह नजरकंदाज नहीं किया जा सकता । इसी गीत में मीने हुए जीवन की रचनात्मक अवस्था और उसके साथ-साथ बुद्धावस्था एवं वास्तव्य मृत्यु का एकात्म कवि नये ढंग से करता है-

जब तुम्हारी देख भी ली,
रूप की गुण की, सुरीली ।

बुद्ध हूँ मैं, कृद्धि की क्या
साधना की, सिद्धि की क्या,
सिद्ध चुका है फूल मेरा
पंखड़ियाँ हो कहीं डीली ।

जीवन का सारा वास्तव्य कवि कर चुका है । जब बुद्धावस्था में उसके वाक्यांश में क्या मनीषता हो सकती है ? यौवन डलने की स्थिति के अंत के लिए वह फिर से फूल का बिंब रचता है - फूल अपने विकास-काल में सिद्ध चुका है, जब तो उसकी पंखड़ियाँ डीली हो चुकी हैं । यौवन की वस्थिरता और जीवन की परिवर्तनीयता के लिए यह बिंब बहुत संगत बन पड़ा है । यौवन और वादक्य - प्रतीकात्मक रूप में उल्लास और थकन - के परस्पर विरोधी रूपों को कवि माणा में इस तरह उतारता है -

कहीं की जो बाँह मेरी
जब रही थी जहाँ मेरी

वहाँ सिकुडन पड़ चुकी है
बढ़ रही है रेश नीली ।

“ बाँस चढ़ी ” होने के ठेठपन में जीवन का आनन्द उल्लास मूर्त हो गया है, “ मेरी बजने ” की स्थिति उसमें सघनता ला देती है । इसकी वीर बाँसों में सिकुडन पड़ जाने, ~~जहाँ~~ - नीली रेश के बढ़ते जाने का उल्लेख उस आनन्द-उल्लास को बिल्कुल पीछे कर देता है । अंत में आसन्न मृत्यु के आभास से जीवन की उष्णता के क्षय का मार्मिक वकन हुआ है -

बाग सारी फुँक चुकी है,
रागिनी वह रुक चुकी है,
याद करता हुआ जीवन
जीर्ण जर्जर बाज तीली ।

ऐसे बाँसों में कवि कात्कार से बिल्कुल परे हटकर जीवन को उसके निकटतम रूप में देखने की कौशिश करता है । सारी बाग के फुँकने, रागिनी के रुकने की तेजशून्यता का एहसास अंतिम दो पंक्तियों में मूर्त हो गया है -

याद करता हुआ जीवन
जीर्ण जर्जर बाज तीली ।

जीवन अपने अपभोग्य रूप में बुढ़ कवि के सामने नहीं है, केवल उसकी याद की जा सकती है । निराला की हस्तलिपि में इस गीत का एक और पाठ है, जो “ साध्य-काकली ” में संकलित है । वहाँ “ याद करता हुआ जीवन ” के बजाय “ स्मरण में है बाज जीवन ” प्रयोग है, जो स्मृति-रूप में शेष (अन्यथा अपने अधिकार से बाहर) जीवन की उष्णता की अधिक मार्मिक तीक्ष्णता के साथ गहरा देता है । पूर्ववर्ती नीती - में अकेला, “ स्मरण - निकर बह गया है ”, “ मग्नता-रुग्ण मन ” की संवेदना से मिलता-जुलता यह गीत व्यक्ति की नई आत्मीय प्रस्तुत करता है ।

निराला की अंतिम कविता पञ्चोत्कीर्णित जीवन का विषय चुका हुआ है “ बहुत विस्तार से स्मरण-समय का वकन करती है । अंतिम कविता की रचना में कवि ने जो अपनी आचारण वाक्य-योजना, एकान्त तत्त्व वीर ठेठ तत्त्व

शब्दों के मेल से सिरजी सृजनात्मक भाषा, अनुकरण धर्मिता से क्लिबुल मुक्त षटिल रचना-विधान का परीक्षाण नये सिरे से किया है, और अपने में यह सुखद अनुभव है कि यह परीक्षाण बहुत सफल बन पड़ा है। 'पत्रोत्कंठित जीवन का विषण बुझा हुआ है' के रूप में कवि राग-द्वेष से अपनी क्षमपुक्ति का उल्लेख करता है, सारी लक्ष्मिनाबी, अमानी का विषण बुझा चुका है यानी वासन्त मृत्यु के निकट उसका तटस्थ मानस उनका अनुभव ही नहीं करता। संवरण-समय होने के बावजूद अपने भरे-पूरे न व्यक्तित्व के एहसास से वह पराजय का बोध नहीं करता -

बाशा का प्रदीप जलता है हृदय-कुन्ज में,
अंधकार-मग्न एक रश्मि से सुफा हुआ है

'सुफा' क्रिया की ठेठ तद्भवता में रसी-क्की पुलनशीलता तत्सम संज्ञा 'रश्मि' के बालौक का और उन्मुक्त प्रसार करती है। यहाँ अपने जीवन को लीला-भाव से देखने की प्रवृत्ति इस तरह के वक्ता की और कवि को प्रेरित करती है -

लीला का संवरण-समय फूलों का जैसे
फलों फले या फरे अफल, पातों के ऊपर
सिद्ध योगियाँ जैसे या साधारण मानव
ताक रहा है मीष्म शरीरों की कठिन सैज पर।

मीष्म के रूप में परिकल्पित करके कवि इस सारे संवरण-समय के प्रति उन्मुक्त और निद्वैत दृष्टि प्रस्तुत करता है। यह संवरण-समय फलयुक्त फूलों की तरह फरेगी या सफल फर जाएगा, सिद्ध योगियाँ की मौति अज्ञान हीमा या साधारण मानव की तरह इसका पता कवि को नहीं। अपने समुद्र काव्य-सृजन के बीच से उत्पन्न वानन्दानुभूति का वक्ता कवि बाद-कृत्यों के सिंहावलोकन के माध्यम से करता है। अंत में, अपनी शक्ति-संपन्न देह (और किसी स्तर पर माँ भी) की जीवितता का ठेठ चित्र प्रस्तुत करने के बाद कवि जीवन के नये प्रमात की वाशा करता है -

कुल चुकी है डाल डाल की तरह लती की।
पुनः खेरा, एक बार फेरा ही की का।

निराला की समूची काव्य-सृष्टि का अध्ययन इस निष्कर्ष पर पहुँचाता है कि उनका विराट् काव्य-व्यक्तित्व सदैव अन्वेषणी, वैचन और उत्साही रहा है। अगर कवि 'जुही की कली' को उसकी पूरी सुकुमारता में चित्रित करता है, तो 'रानी और कानी' में कानी रानी की कठोर दिनचर्या और उसके मानसिक द्वन्द्व को उभारता है। 'राम की शक्ति-पूजा', 'तुलसीदास', में अभिजात धर्मी कलाकार की वैचनी मुखरित हुई है, दूसरी ओर 'कुरुरमुत्ता' और 'नये पत्ते' के प्रणयन में परिवेश-प्रवण कवि व्यक्तित्व की पूरी सजाता दिखाई देती है। यहाँ तक कि 'बेला' की गुज़ल परंपरा के अधिस्तंभ गीत यद्यपि निराला-काव्य की उपलब्धि किसी भी मूल्य पर नहीं है, लेकिन उनकी रचना में भी कवि का आत्म विश्वास संसलित नहीं हुआ है। उसका कहना है - 'प्रायः सभी दृष्टियों से उनको (पाठकों को) फायदा पहुँचाने का विचार रखा गया है।' (पृ० 'बेला' का आवेदन)। यह विश्वास कि वह कुछ दे रहा है, कमी दात नहीं होता और गत्यात्मक व्यक्तित्व में इसकी अवस्थिति उचित भी है - 'पर अक्षर था सकल पल्लवित -पल'। डॉ० रामरत्न मटनागर ने ठीक ही कहा है कि निराला के काव्य में सहीबोली का काव्य संभावनावी के संसार में विचरण करने लगता है।^१

दूसरी बात यह है कि निराला में एक ही काल में विविध रचना-प्रक्रियाएँ बाग़रक रही हैं, 'अनामिका' और 'अणिमा' संकलन इस कथन का अच्छा प्रमाण देते हैं। अतः निराला की काव्यमाणा के विकास का अध्ययन काल-क्रम में करने से यह परिणाम नहीं निकाल लेना चाहिये कि कसुक माणा-रूप उनके काव्य में कसुक काल में उभरा और फिर बाद में इसका माणा-रूप विकसित हुआ। वास्तविकता तो यह है कि और यह उनके निर्वच्य काव्य-व्यक्तित्व का प्रमाण है) कि वे किसी भी माणा-रूप से कैलित नहीं हैं। मोटे तौर पर, समझने की, विश्लेषण की, सुविधा के लिए कहा जा सकता है कि अपने आरंभिक काव्य में वे उत्तम-स्त्री रहे हैं, परवर्ती काव्य में लक्ष्म-प्रिय। ब्रजवादी के रचनात्मक प्रयोग को ऐक्यिक करने की दृष्टि से उनकी विकास-यात्रा उत्तम, लक्ष्म से वैद्य की ओर रही है। लेकिन परवर्ती पीढ़ी के लक्ष्म रचना-विधान के दौरान भी काफी संख्या

में संस्कार-निष्ठ गीतों की निर्मित हुई है। और अधिकतर तो एक ही विधान में उन्होंने तत्सम-तद्रूप की टकराहट से माणिक ऊर्जा उत्पन्न की है। कवि की वह प्रवृत्ति उसकी माणिक उन्मुक्तता और रचना-शक्ति की परिचायिका है। एक और उनकी काव्य-भाषा में अतिशय मधुरता, गहन गीतात्मकता, सूक्ष्म परिष्करण है, दूसरी ओर उसमें अनाद्वय, अथात्मकता और ठठपन है। दोनों भाषा-स्तर निराला के काव्य-व्यक्तित्व के अभिनन्तम की है।

(स) विविध रूप

निराला के मानस में काव्यभाषा को लेकर गहरी बेकरी उनके विविधभाषा-रूपों में मुखरित हुई है। उनकी भाषा की विविधरूपता जहाँ उनकी संवेदना की व्यापकता की ओर संकेत करती है, वहीं निराला के उन्मुक्त काव्य-व्यक्तित्व को उजागर करती है, जिसके कारण वे अपने को किसी एक भाषा-रूप से बाँधते नहीं; वरन् काव्यभाषा के विविध प्रौढों से रचनात्मक उन्मेष को गतिशील करते हैं।

तत्सम शब्दावली पर आधारित निराला की काव्यभाषा का वैशिष्ट्य कई रूपों में देखा जा सकता है। समास-बहुल विरल शब्द-योजना में उनका गहरा अध्यसाय और शिल्पी रूप मुखरित हुआ है। काव्यभाषा के लिए अविनाश समाहार-गुण की अवस्थिति निराला ने इस भाषा रूप में बहुत कुछ समास-योजना की सहायता से की है। "राम की शक्ति-पूजा" के बीजस्वी शब्दों में समस्त पदों के कारण विशेष मासूरता का गह है। अनुमान का प्रकट कल ज्वालाभूती पर्वत के बीच में अंकित हुआ है, लेकिन यहाँ देखने की चीज प्रवाहपूर्ण समास-योजना है -

उद्गीरित अग्नि-मीम पर्वत कपि बहुः प्रहर, " जै कवि यह घोषित करता है कि हिन्दी काव्यभाषा के व्यापक रूप की आवश्यकतानुसार सामासिकता की ओर बढ़ा जा सकता है।

समाप्ति के आग्रह से मुक्त तत्सम-प्रधान काव्यभाषा का वैदिककृत अधिक प्रयोग कवि ने किया है। इस तरह की भाषा के अन्तर्गत कठोर और कोमल दोनों रूपों की रचना में वे सिद्धहस्त हैं। 'बादल-राग', 'जागी फिर एक बार', 'राम की शक्ति-भूजा' कविताओं में एक साथ दोनों रूपों का नियोजन हुआ है। विशेषतः 'जागी फिर एक बार' में कठोर और कोमल दोनों स्तरों पर जागरण की परिकल्पना भाषा के इन दोनों रूपों में बहुत प्रभावी बन पड़ी है।

तद्भव शब्दावली में रचनात्मकता की हर संभावनाएँ विवृत कर निराला ने अपनी काव्यभाषा की नयी दिशा विकसित की है, जिसमें क्लैसिकल भाषा के सभी उत्पादनों - कलात्मकलय, सुष्ठु छंद, सुधरी शब्दावली को झोड़ दिया गया है। शब्द-प्रयोग की दृष्टि से उन्होंने तत्सम और तद्भव दोनों शब्दावली पर आधारित भाषिक संरचना में मौलिकता और विशिष्टता का परिचय दिया है, किन्तु तत्सम प्रधान काव्य में ये गुण निराला के गहन अव्यवसाय के कल पर समाविष्ट हो सके हैं, जबकि तद्भवधर्मी काव्य में उन्होंने स्वायत्त शब्दों की पुनर्जा-दामता का उपयोग किया है। 'कुसुमुत्ता' और 'नये पते' में काव्यभाषा को समस्त आमरणों से मुक्त कर अधिक स्वायत्त और वात्मनिर्भर बनाने की कोशिश है, ठीक उसी तरह, जो इन रचनाओं की संवेदना एकदम ठेठ है, कानपीय है। 'कुसुमुत्ता' के मुँह से दुनिया भर के ज्ञान-विज्ञान की बातें कल्लाकर निराला उसे कोई ज्ञानी संस्कारशील नहीं घोषित करते, वरन् उनका उद्देश्य चौकानेवाली, व्यंग्यात्मक वाचनिक शैली के माध्यम से सामान्य साधारण ('कुसुमुत्ता') की सार्वजनिक प्रतिष्ठा है। परबती गीतों - ('जैना', 'बाराचना', 'गीतुन', 'साध्य-काकली' में संकलित) में भी निराला ने शब्दावली के तद्भव रूप की ओर अधिक फुकाव रखा है।

'कुसुमुत्ता' और 'नये पते' तथा परबती गीतों की तद्भव-प्रियता में सूक्ष्म विवेक किया जा सकता है। 'कुसुमुत्ता' में प्रदर्शन की मुद्रा में ठेठ, ग्रामीण अस्व व्याकथित जैना घोषित शब्दों की झूठ-झूठकर रहने की प्रवृत्ति है और विशिष्टता यह है कि निराला जैना रचनाकार के द्वारा एक बर्तन आवश्यकता के रूप में प्रयुक्त किए जाने के कारण तद्भव की यह प्रदर्शन-प्रियता सटकती बिलकुल नहीं, बल्कि 'कुसुमुत्ता' के समीप अन्वयन के बाद वह एक विशिष्ट शैली के निर्माणकर्ता

के रूप में निराला को स्थान देती है। यह दूसरी बात है कि इस प्रकार की घाणित तद्भवता, आग्रहपूर्वक देशज, मंदिर शब्दों की नियोजना पछली नज़र में पाठक या समीक्षक को असामान्य ला सकती है, ठीक उसी तरह, जैसे पूर्ववर्ती कौसिक काव्य - 'राम की शक्ति-पूजा', 'तुलसीदास' - में क्लिष्ट शब्दावली और दुरुह समास-योजना की अधिकता एक दृष्टि में निराला की काव्यभाषा के असंतुलन और पाण्डित्य-प्रदर्शन का सूचक कराती है, किन्तु पूर्वाग्रह रहित होकर गंभीर रीति से विचार करने पर वह संस्कार बहुत तत्सम शब्द-योजना और परवर्ती काव्य की तद्भवता दोनों ही कवि की योजनाबद्ध मानसिकता का प्रतिफलन लगती है। 'कुरुरमुत्ता' की घाणित तद्भवता का एक उदाहरण दृष्टव्य है :-

नहीं मेरे हाड़ कैंटें काठ या,
नहीं मेरा बदन बाठौंगौठ का ।
रस-ही रस-में हो रहा,
सकंदी को जहन्नम होकर रहा ।

नये पैसे ' की भाणिक संरचना तद्भवकी है। पछली कविता ' रानी और कामी ' की ज़्यादाँ दस्ताने योग्य है :-

रानी अब ही गई स्यानी,
बीनती है, कौड़ती है, फूटती है, पीसती है,
डालियों के सीछे अपने रुखे हाथों मीसती है,
घर झुंझारती है, कटक फैकती है,
बीर पड़ों मरती है पानी ,

काव्यशास्त्रीय दृष्टि से उपेक्षित रूप देहाती ज़ियाबी में कवि ने कितना रचाव भर दिया है, यह उल्लेखनीय है। इन रुखी-फूटी ज़ियाबी में रानी की परिवर्तनशून्य और सक्रान्त कठोर दैनिक क्या और-रोमांटिक तटस्थता के साय करीबी गई है। 'बाणिमा' की कुछ कविताओं - 'यह है बाज़ार', 'कौंसि कहीं जाना है', 'मेरी माया के ठेठ रूप का प्रयत्नपूर्वक उपयोग करने की प्रवृत्ति है।

किन्तु परवर्ती नीतों की तद्भवता अघाणित है, ठीक उसी

तरीह जैसी इन गीतों की रचना में प्रायः आयासहीनता का अनुभव होता है। जो प्रयत्न है, जो आग्रह है, वह भी सहजता की ओट में हो गया है। गीतों के अपेक्षाकृत सूक्ष्म और लघु विधान में अनायास रीति से रसे गए तद्भव शब्द पूरे गीत की एक अतिरिक्त निखार और शांत चमक दे देते हैं। निराला की काव्यभाषा की प्रक्रिया के सन्दर्भ में अनेक बार उद्धृत और विश्लेषित 'बासी' शब्द ' (जा की हुई वासना वासी)' इसका एक अच्छा उदाहरण है। शब्दावली और गठन दोनों स्तरों पर तद्भवता को अपना कर कुशल कवि लोक-मानस की सूक्ष्म-संवेदनशील अनुभूति को पूरी सुकुमारता से गीत में मुखरित कर सकता है, करता है। 'वचन' का 'बाँधों न नाव इस ठाँव, बंधु' गीत इस कथन का व्यावहारिक निदर्शन है, जिस पूरे का पूरा उद्धृत किया जाता है -

बाँधों न नाव इस ठाँव, बन्धु ।

पूछेगा सारा गाँव, बन्धु !

यह घाट वही जिस पर रँस कर

वह कमी नहाती थी रँस कर

बाँधें रह जाती थी फँसकर

कैसे थे दोनों पौव, बंधु !

वह रँसी बहुत कुछ कहती थी

फिर भी मन में रहती थी

सब की सुनती थी, सहती थी,

देती थी सब के दाँव, बंधु !

सामाजिक संकोच के बंधन में रहकर भी अपने प्रेम का निर्वह करनेवाली ग्रामीण प्रेमिका का कंठ इस मर्मस्पर्शी गीत में जुड़ा है, और गीत की यह मर्मस्पर्शिता परिचित जातीय और प्रायः ही अनायास प्रयुक्त तद्भवता के कारण संभव हो सकी है। 'गीतिका' के 'संस्कृतनिष्ठ गीत और 'वचन' 'वाराधना' 'गीतानुव' 'का' 'सांध्य-काव्य' 'काव्य' 'कुहीं के ठेठ भाषा-गीत परस्पर विलोम हैं। 'वार्ता' है, ठीक वही थी, 'वै' 'तुलसीदास' और 'इन्द्रमुखा' की प्रशंसा। 'गीतिका' 'वचन' 'वाराधना' 'गीतानुव' 'का' 'सांध्य-काव्य' 'काव्य' 'कुहीं के ठेठ भाषा-गीत परस्पर विलोम हैं। 'वार्ता' है, ठीक वही थी, 'वै' 'तुलसीदास' और 'इन्द्रमुखा' की प्रशंसा।

निराला की काव्यभाषा का एक अन्य रूप (मलै-ही वह एक प्रयोग हो)" केला" में देखा जा सकता है, जिसमें कवि ने हिन्दी काव्य की उर्दू-फ़ारसी काव्य की खानगी देने की कोशिश की है, यद्यपि इस कोशिश में वह बहुत कम अंशों में ही सफल हुआ है। फ़ारसी होंठों को हिन्दी काव्य में ढालने की प्रवृत्ति किसी रचनात्मक उन्मेष को नहीं जाग्रत करती। हिन्दी भाषा की सूक्ष्म व्यञ्जनात्मक प्रकृति उर्दू गुज़लों जैसी साफ़गोई, नाजुकमिज़ाजी, चमत्कारिकता का वहन नहीं कर पाती। इस रूप में देखने पर प्रयत्न की यह असफलता खुद कवि की अक्षमता को नहीं धोखाड़ करती। इस प्रयोग की नियति यही हो सकती थी। एक उदाहरण इस प्रकार है :-

मिह तुम्हारी थी,
कि जिससे बेकरार हुआ,
पार में और से मिल कर,
मिह से पार हुआ।

उर्दू-फ़ारसी काव्य के वातावरण में इस तरह की संवेदना और कथन-मंगिमा ज़रूरी है, किन्तु हिन्दी काव्य के वातावरण में वह अर्थवान नहीं हो पाती। यह उदाहरण कवि की उर्दू शब्दावली और उर्दू-हंद योजना की बानगी दिखाने के लिए दिया गया। उर्दू हंद में संस्कृत शब्दावली का प्रयोग और भी असफल हुआ है :-

तुम्हें देखा, तुम्हारे स्नेह के मयन देखे,
देखी सलिला, नलिनी के सलिल छन देखे।
प्रेम की वाग जुफ़ी, वाग देह की जो लगी,
दुख के हाथ जड़े, दुख के कथन देखे।
सत्य की बाँस बेबी-बाँस-मिचीनी के लिए
हुज्जी-शाम ऐसे कामनावाँ के कथन देखे।

एक नई शैली की कोशिशपूर्ण महत्वाकांक्षा के सिवाय इस नीचे में विधान की प्रौढ़ता, जीवन की कोमलता या तीव्रता का कोई उल्लेखनीय तत्व नहीं दिखाई देता। अन्तम पंक्ति में "हुज्जी-शाम" और "कामनावाँ के

क्यन ' जैसे विशुद्ध उर्दू-संस्कृत प्रयोगों का मेल रक्षात्मकता की सृष्टि नहीं करता है ।
 ' बेला ' के जो गीत कुमुद के नये वायाम विकसित करते हैं- जैसे, बाहर में कर दिया
 गया हूँ (गीत सं० ३८), वे उर्दू-क्यन प्रणाली से जला है । अतः इस प्रसंग में उनका
 समावेश नहीं किया जा सकता । हाँ, उनकी सफलता कवि की गुज़रों के संबंध में
 उपर्युक्त मान्यता को प्रमाणित ही करती है ।

तत्सम तद्भव के सकान्त प्रयोग से जला दोहरे माणा-शिल्प
 की सह अवस्थिति के रूप में निराला ने काव्यमाणा को एक लचीलापन दिया है
 और इस दिशा में वे बारम्बार प्रयत्नशील रहे हैं । माणा-स्तरों का यह दोहरापन
 शब्द-संयोजन और संरचना दोनों स्तरों पर तत्सम-तद्भव शब्दावली के सम्मिश्रण से
 संभव हुआ है । ' अनामिका ' संकलन की तीन कविताएँ ' दान ', ' कवेला ' और
 ' सरोज-स्मृति ' शिल्प के दोहरे रचाव के उदाहरणस्वरूप रखी जा सकती हैं । ' दान
 में दोहरे शिल्प - कौसिक और यथार्थरक - का प्रयोग कवि ने क्रमशः सुकुमार और
 तीखी मनःस्थितियों को उजागर करने के अमिप्राय से किया है । प्रातः-पर्यटन में
 प्रकृति के मनोरम दृश्यों से प्रभावित कवि-कल्पना इस तरह के कवन की ओर प्रवृत्त
 होती है । पहला अंश द्रष्टव्य है -

बासंती की झोद में तरुण
 सौहता स्वस्थ मुख वात्वारुण
 पुष्पित सस्मित कुम्भित कौमल ।
 तरुणियाँ सदृश किरणों के चंचल
 किसलियाँ के अवर यावत-मद
 रक्तिम मन्नु उड़ते बादर,
 कुलती कलियों से कलियों पर
 नव बाशा नवल स्नेह मर-मर ।

सुखीन्माद में कवि मुख्य की विश्व-क्रम में अवलोकित स्थान बता
 है । कवि की इस कौमल परिकल्पना की वादात तब ऊँचा है, जब वह पथ के एक और
 कुष्माकाय, कंकालकेव मिहारी की बेटे हुए बैठा है । कल्पना-विभाग में रखी हुई
 माणा बहुत सीधी हो जाती है :-

बति दगिण कण्ठ, है तीव्र स्वास
 जीता ज्यों जीवन से उदास
 ढौता जो वह कौन-सा शाप ?
 भोगता कठिन कौन सा पाप ?
 यह प्रश्न सदा ही है पथ पर,
 पर सदा मौन इसका उत्तर
 जो बड़ी व्या का उदाहरण
 वह पेशा एक उपायकरण ।

मानव की वैष्ठता की परिकल्पना को चुर करके लाल राम भक्त
 विप्रवर पर कवि की दृष्टि पड़ती है, तो शिव पर सलिल, दूबदिल, ताण्डुल और
 तिल चढ़ाकर बाहर जाते हैं और कफियों को फौली से पुर निकालकर देते हैं ।
 कंकाल शेष भिक्षु की ओर उनकी दृष्टि नहीं जाती । अंतिम वेश का व्यंग्य देखने
 योग्य है -

फौली से पुर निकाल दिए
 बढ़ते कफियों के हाथ दिए
 फेला भी नहीं उबार फिर कर
 जिस ओर रहा वह भिक्षु स्तर ।
 चिल्लाया किया दूर दान
 बोला मैं - 'वन्द्य, वैष्ठ मानव ।'

दान 'ओर' मानव ' की तुर्की में निहित दार्शनिक और व्यंग्य की संश्लिष्ट
 ध्वनियों समाज की विषम स्थिति को सामने लाती है । यद्यपि 'दान ' कविता में
 यथावश्यक शिल्प का वाग्रह नहीं है, शब्दावली प्रायः तत्समाधारित है ; किन्तु अपनी
 प्रकृति में वह कठोर है, यथार्थ निष्ठ है । प्रारंभिक वंश के व्यक्तिवादी शब्द-संयोजन
 से वह बहुत रक्षात्मक कुशलता के साथ बला है । ' वन्देला ' में कवि के मानसिक
 दृष्टि-वाचित्य-बीज में निरादर, रक्षात्मक व्यक्तित्व का सही मूल्यांकन न होने से
 उत्पन्न विनाश को उभारा गया है, जिसका परिष्कृत उपवन की बैला अपने कर्म-कठोर
 और निरस्तुह जीवन का उदाहरण देकर जाती है । प्रारंभिक वंश का प्राकृतिक दृश्य

और उससे कवि की मनोभूमि का सामुपातिक संबंध ग्रीष्मताप धरती और उत्तेजित कवि-मानस-विशुद्ध शब्दावली में व्यक्त हुआ है और उसके बाद कवि के आत्ममथन (यथा सौचा न कमी-अपने मविष्य की रचना पर चल रहे सभी) की शुरुवात बोलचाल की भाषा में होती है। 'बेला' का उद्बोधन भी शुद्ध किन्तु सज्जा से पृथक् और प्रवाहपूर्ण भाषा में व्यक्त हुआ है। इस संदर्भ में एक वंश द्रष्टव्य है :

भाव में हरा मैं, देस में हँस दी बेला,
बोली वस्फुट स्वर से यह जीवन का मिला ।
चमकता सुघर बाहरी वस्तुओं को लेकर ।
त्यों-त्यों आत्मा की निधि पावन बनती पत्थर ।

'सरोज स्मृति' जैसी अपेक्षाकृत अधिक ग्रीढ़ और सुकुमार-मार्मिक कविता में शिल्प का दोहरा रचाव (और वह भी तत्सम के आभिजात्य से तद्भव के ठेठपन की नाशुक और साहसिक टकराहट प्रस्तुत करते हुए) और भी उल्लेखनीय है। अपनी युवा कन्या सरोज के संवरण-काल के दिव्य चित्रण के साथ 'सरोज-स्मृति' कविता की शुरुवात करता है। एक और कवि कन्या के यौवन और विवाह की सुकुमार स्थितियों का बिना हिले-डुलें कैन करता है, जिसमें मालकीश का बिंब है, ऊँचा का जागरण हँस है, मोगावती की उमड़न और बाँध का संश्लेषण है, और है - कवि के वर्तमान की प्रथम गीति कृंगार-स्वरूप सरोज की मूर्ति -

तू झुली एक -उच्छ्वास-संग
विश्वास -स्तब्ध बँध का-का
नव नयनों से आलोक उत्तर
कौनों बवरी पर धर-धर-धर,
देखा मैं, वह मूर्ति-गीति
मेरे वर्तमान की प्रथम गीति-
कृंगार, रहा जो निराकार
तु कविता में उच्छ्वासित -जार
बाधा स्वमीया-प्रिया-संग
सखा प्रानेरी में राम-रंग
रवि-रूप प्राप्य कर रहा वही.

ऐसे अंकों के मध्य अपने कवि-जीवन को विह्वलना, संपादक की कृति और सब से बढ़कर काव्य कुब्ज-समाज की सड़ी गली मनोवृत्ति पर तीव्र कशाघात कवि ने ठेठ, टक्काली भाषा में किया है :

वै जी यमुना के - सै कछार
पद-फटे बिवाई के, उधार
साये के मुख ज्यों पिये तेल
करौधे जूत सै सकैल
निकले, जी लैते घोर-गंध,
उन चरणों को मैं यथा-बंध,
कल प्राण-प्राण सै रहित व्यक्ति
हो पूज्यै ऐसी नहीं शक्ति ।
ऐसे शिव सै गिरिजा-बिवाह
करने की मुक्त-को नहीं चाह ।

हायावादी काव्य और निराला को उदात्त-कौमुद कल्पना का श्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत करनेवाली - 'सरोज-स्मृति' कविता में इस तरह के प्रयोगवाद की पूर्वाश्रित करने वाले उपमानों - 'यमुना के कछार', 'उधार साये के मुख', 'करौधे जूत सै निकलती गंध' - की बेलाग निराला निराला के विराट् काव्य-व्यक्तित्व की ओर संकेत करती है, जिसमें शिल्प के प्रति शुद्धतावादी दृष्टिकोण न होकर भाषा और संवेदना का रचनात्मक रिश्ता ज्ञायम करने की तत्परता है ।

उन विविध भाषा-रूपों के अध्ययन से एक प्रश्न यह उठता है कि निराला की कविता कौन-सी है, किस भाषा-रूप की और उनका अधिक मुकाबल है ? वस्तुतः कवि जीवन की तरह निराला ने अपने काव्य को भी उन्मुक्त रखा है । इसी उन्मुक्तता के कारण वे किसी भी भाषा-रूप से कवि को बाँधे नहीं हैं, कोई भी भाषा-रूप-ज्ञान भी रचनात्मक क्यों न हो - उन पर हावी नहीं होता, और रचनात्मक कवि-व्यक्तित्व की यह प्रतिनिधि विशेषता है । कविता की कलाई हुई इतिहास को लौकिक रचना रचना के संदर्भ में कबूत साक्षिकता का

परिचायक है, और तौड़ते चले का यह साक्ष्य पुराने को छटाने के अमिप्राय से नहीं है, वरन् माणा और इसी वजह से संवेदना के सत्त उन्मीक, अन्वेषण और विकास के उद्देश्य से परिचालित है। तत्सम, प्रधान काव्य को हम एक दृष्टि से उनका प्रतिनिधि काव्य कह सकते हैं; किन्तु रक्षात्मकता और कुछ मान में अनुभव के अकृत वायाम तद्भवपरक काव्य में भी उपलब्ध होते हैं। कहना तो यह चाहिये कि उत्तरोत्तर कवि युग संपृक्ति के कारण तद्भव-धर्म ही गया है। जहाँ उनका कौसिक और रोमांटिक काव्य उनके जड़ियाँ रूप (यद्यपि यह जड़ियाँ रूप कुल मिलाकर चिंतन की गरिमा से संयुक्त है) को सामने लाता है, वहीं उनके वस्तुवादी काव्य में कविता की कृन्ध की सुकुमारता, लय के लोच, ध्वनि-बाधों से उपादानों से मुक्त कर अधिक यथार्थवादी, आत्मनिर्भर और स्वायत्त बनाने की चेष्टा है।

तत्सम और तद्भव संरचना के विश्लेषण-प्रसंग में एक कठोर और महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है कि क्या निराला माणा के परवती ठठ रूप में राम की शक्ति-मुजा, तुलसीदास या फिर गीतिका के गीतों जैसा सुन्दर - जटिल अर्थ-व्यवस्था, अनुस्यूत कर सके हैं? इस प्रश्न का सही उत्तर निराला की संवेदना के परिपक्व में ही दिया जा सकता है। परवती गीतों में काफ़ी संख्या अस्पष्ट भावभूमि वाले गीतों की है। उनको छोड़कर संवेदना में गहरे-गंभीर कुछ गीत अनी तद्भवता और सहजता में बहुत सुन्दर बन पड़े हैं, और उनकी सादगीपरक गहराई में गीतिका के कलात्मक शौष्ठव से सम्पन्न गीत भी हलके पड़ जाते हैं, किन्तु इस कौटि के गीतों से इतर जो व्यक्तिगत गीत हैं, उनमें संवेदना बहुत सीधी है। कहीं प्रकृति का इतिवृत्तात्मक वर्णन है, कहीं उत्सवों में उत्कृष्ट जन-मानसिकता को वर्णन के स्तर पर स्वर दिया गया है। इन परवती गीतों से पूर्व की रचनायें- कुहरमुखा, नये पक्ष में तो सात तौर से सामान्य-साधारण की उनकी बोली-बानी के साथ काव्य में प्रतिष्ठा है। अब संवेदना के विश्वसनीय वर्णन के लिहाज से सामान्य-साधारण के जीवन से घिरी हुई माणा में जटिल और सुन्दर अर्थ-व्यवस्था की घिरी घिरी परिवर्तन-प्रवण कवि के लिए संगत न होता। लेकिन इसका मतलब यह नहीं कि उनकी का जटिल जीवन तत्सम प्रकृति का आविर्भाव होता है। तद्भव उन्मीक पर आधारित भाषिक संरचना भी गहरी जीवन-स्थितियों से जुड़ सकती है, कुछ भी है। यह कल बाव है कि निराला ने तद्भव उन्मीक पर आधारित माणा की

(ग) प्रक्रिया

निराला की कविता में तत्सम शब्दावली की दूरगामी संभावनाएँ- बल्कि लगभग हर संभावना - विवक्षित हुई है। संस्कृत का यह शाब्दिक अभिजात्य जहाँ हिन्दी शब्द-मण्डार को समृद्ध करता चलता है, वहीं उसे गभीर चिन्तन-मनन के लिए सूक्ष्म बनाता है। हिन्दी की व्यास-प्रकृति से मिश्र होने के बावजूद अपनी तत्सम-ययीकाव्य-भाषा में संस्कृत और काला पदावली के प्रभाव के कारण साहसिक आत्मविश्वास के साथ-समास-योजना की प्रचुर अवतारणा करके कवि ने जैसे इंगित किया है कि रचनात्मक काव्यभाषा व्याकरण के भाषा-विज्ञान के स्थिरी कृत नियमों की अनुगामीनी नहीं होती। कहना न होगा कि निराला की काव्य-भाषा में वन्तीर्निहित बाज और प्रवाह साथ ही गीतों के अपेक्षाकृत संक्षिप्त रूप-निर्माण में सामासिकता का प्रचुर योगदान है। 'गीतिका' के कौंक गीत और 'राम की शक्ति-पूजा' इस कथन के व्यावहारिक निदर्शन हैं। निराला की निर्माण-क्षमता पर उनके जीवनी-लेखक और निराला साहित्य के अधिकारी विद्वान् डॉ० रामविलास शर्मा ने यह टिप्पणी की है : 'धातु-प्रत्यय के अनोखे संबंध जोड़कर वह (निराला) नये कवि ही न निकालते थे, वह ऐसे बहुमुत ढंग से समास-रचना करते थे कि उनके संस्कृत मित्र उमाशंकर बाजपेयी सिहर उठते थे।' विवेचन के इस विन्दु पर यह भी कदेखा नहीं किया जा सकता कि निराला की कठिण काव्य-रचना में पाई जानेवाली दुर्लभता जैसे बहुत जगह कवि-सचनता कहना उपयुक्त होगा, किसी सीमा तक लम्बे-लम्बे, जटिल समास पदों के कारण है। 'गीतिका' के गीत इस प्रसंग में दर्शनीय हैं।

तत्सम शब्दावली का कुशल प्रयोगकर्ता जिस आत्मविश्वास और सुनिश्चन के साथ, सुन-संपुनित का संकेत देता हुआ, तत्सम शब्दों का प्रयोग देता है, वह उसकी काव्यभाषा के लक्ष्योन्मुख का परिचायक है। इसी मोड़ पर बाकर निराला

छायावादी काव्यभाषा की सीमा बनाकर स्वयं उसे लॉच जाते हैं। यों तो 'कुरुमुत्ता' से इस तद्भव-प्रियता की व्यवस्थित शुरुवात होती है, पर तद्भवों के प्रति कवि का मुकाबल और उनका फुटकहा रूप में रचनात्मक उपयोग करने की प्रवृत्ति पूर्ववर्ती कविताओं - 'मित्र के प्रति', 'सरोज - स्मृति' आदि में देखी जा सकती है। 'बागी चलकर' 'बैना', 'बारायना', 'गीतगुज' के गीतों में कवि ने तद्भव शब्दावली पर आधारित काव्यभाषा का बहुत प्राणल, सुकुमार और जीवंत रूप प्रस्तुत किया है।

निराला की एक खास विशेषता, जो उन्हें अन्य छायावादी कवियों से अलग करती है, यह है कि उन्होंने शब्द के बजाय शब्द-प्रयोग-विधि को अधिक महत्व दिया है, जिसका सब से अच्छा प्रमाण उन कों में देखा जा सकता है, जहाँ वे तत्सम शब्दों के बीच में निस्संकोच भाव से तद्भव शब्दों की विन्यस्त कर देते हैं। तत्समों के बीच में पड़ा हुआ तद्भव शब्द अपनी विशिष्ट व्यक्तता रखता है। 'राम की शक्ति-पूजा' के आरंभिक कंश में 'हूँ' प्रयोग देखा जा सकता है -
राधास विरुद्ध प्रत्युह - कुब कपि विषम- हूँ,

परवर्ती गीतों में कवि ने तत्सम-तद्भव का और भी व्यापक और सौन्दर्यात्मक ढंग से सहज संबंध स्थापित किया है। यह प्रवृत्ति दो रूपों में है - एक है तत्सम संज्ञाओं, विशेषणों के बीच में तद्भव क्रियाओं की साहसिक विन्यस्तः 'बारायना' के प्रथम गीत 'पधा के पद को पाकर ही' के तत्सम रचना-विधान की अंतिम चार पंक्तियों में क्रियार्थ देसने योग्य है :-

मेरी बलक झुलियाग पौँह,
कम छरीर का फलक कौँह
उठे ऊर्ध्व मन से बँह
मिले निख में एक प्रकर दो ।

एक अन्य गीत 'नापी' है, लघुताल की कूचरी पंक्ति 'बौँची का झु-बराह' में भी तत्सम विशेषणों और तद्भव क्रिया 'बौँची' की टकराहट हुई है और इस टकराहट से निरंतर कर 'बौँची' प्रयोग सन्तुष्ट बौँचने लगता है। 'बैना' के आगमन गीत 'तिमिर दारण तिमिर दरस्तो' के मध्य संस्कार निष्ठ विधान में

‘दरसो’, ‘परसो’, ‘बरसो’, ‘हरसो’ जैसी ठेठ क्रियाओं की सहज प्रतिष्ठापना द्रष्टव्य है। क्रिया-पदों का रचनात्मक प्रभाव संज्ञा-पदों की अपेक्षा दूरगामी होता है, उसमें एक सूक्ष्म खुलापन अधिक रहता है। क्रियापदों में तद्भव शब्दावली का प्रयोग जैसी तत्सम नामवाची शब्दों की तुलना में तद्भव क्रिया की श्रेष्ठता की ओर संकेत करता है। ‘बाराचना’ के प्रसिद्ध गीत ‘हिम के वातम के तम फुलसो’ में जगरण का संदेश तत्सम संज्ञा, विशेषणों और तद्भव क्रियाओं के साहचर्य में बड़ा प्रमविष्णु हो गया है। कुछ पंक्तियों उदाहरण -स्वरूप द्रष्टव्य है :-

मीमें कठिन घरा निष्पावन,
को क्षुदिक हल अभिमावन,
बोये बीज सीफकर उलसो।

‘गीतसुंज’ के आवृत्ति-युक्त गीत ‘जिवर देखि श्याम विराज’ में और भी घरेलू क्रियाओं ‘गाजे’, ‘साजे’, ‘मोंजि’, ‘जोंजि’, ‘निवाजि’, ‘सवाजि’ का प्रयोग किया गया है। तत्सम संज्ञा और तद्भव क्रिया का यह सामना-सामना निलारा की काव्यभाषा में शक्ति के एक मौलिक उत्स की ओर संकेत करता है। तत्सम-तद्भव के मेल का दूसरा रूप ‘राम की शक्ति-मूजा’ के ‘हूह’ की तरह है। तत्सम पदों की सांस्कारिकता से युक्त गीत में एक मामूली से लगनेवाले, एकदम घरेलू पर वस्तुतः बड़े व्यक्तित्व तद्भव शब्द का प्रयोग देखने योग्य है। ‘बेला’ के ७८वें गीत का प्रारंभिक बीस इस तरह है :-

भिट्टी की पाया लोड़ चुके
बो, वे अपना घर फोड़ चुके।
का की सुदरता से ऊँचे
जीवन के दाण्डा अब हैं ऊँचे
बाकशीण के अभियानी के
गच्छन की अब वे लोड़ चुके।

वास्तविक शक्ति की स्थिति के लक्षण में परिनिष्ठित शब्दावली

के बीच 'हूँ' की सामान्य प्रकृति सच्चुच जीवन के दाणों का छोटापन, ऊनापन उजागर कर देती है। 'हूँ' जैसे ग्रामीण और हसील काव्यशास्त्रीय दृष्टि से वर्णित तथा उपेक्षित शब्द की काव्यात्मक दामता यहाँ इतनी अधिक है कि उसकी टक्कर में सारे परिनिष्ठित शब्द फीके पड़ जाते हैं। 'कुतुरमुत्ता' और 'नये पत्ते' के ठठ पैदाती वातावरण में देशज, मंदस शब्दों की काव्यात्मक विन्यस्ति अपनी सारी अर्थवत्ता के बावजूद बहुत साहसिक नहीं लगती (यद्यपि दूधनाथ सिंह ने 'कुतुरमुत्ता' की भूमिका में इन उपेक्षित शब्दों के कुशल उपयोग के लिए निराला की बहुत सराहना की है), क्योंकि वहाँ तो संवेदना ही एकदम धरलू है, जनपदीय है, किन्तु परवर्ती गीतों के इन उद्धरणों में संस्कारशील वातावरण के बीच बड़े बेलाग भाव से सृजन के स्तर पर ठठ ग्रामीण शब्दों का प्रयोग उपलब्धि की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण है।

'वाराधना' के एक प्रौढ़ गीत 'तुम से लाग लगी जो मन की' का उल्लेख किये बिना तत्सम-तद्भव के भेड़ से रचित काव्यभाषा का अध्ययन अधूरा ही रहेगा -

तुम से लाग लगी जो मन की
जा की हुई वासना बासी ।
गंगा की निर्मल धारा की
मिली मुक्ति, मानस की काशी ।

अवशिष्ट तद्भवना की और कवि का सख्त मुकाब
यहाँ द्रष्टव्य है, जिसके फलस्वरूप वह 'स्नेह', 'प्रेम', 'लान' के बजाय एकदम धरलू शब्द 'लाग' का प्रयोग करता है और उसके माध्यम से गीत के अनुभव को अधिक आत्मीय बनाता है। 'वासना' के साथ 'बासी' का प्रयोग बिल्कुल नया है। कवि इस ढंग से नहीं कहता कि वासना नष्ट हो गई, मन उपराम हो गया; वह कहता है वासना बासी हो गई। कवि का यह खास ढंग भाषा की काव्य मुक्ति को संभव बनाता है। 'वासना' में उदास वाक्यगण है और 'बासी' में है और उपराम। 'बासी' की निपट धरलू अर्थ-दायाँ - अनुपयोगिता, शोभाहीनता, गंभीर सत्य वासना के धरलू वाक्यगण की एक खास किस्म की 'ऊब' में बदल

देती है और कम-बासना से मन के उपराम होने की स्थिति में इस ऊँच के सन्निवेश के कारण सामान्य निवृत्तिपरक गीतों की तटस्थता से अलग, इस गीत की अनुस्यूत समृद्धि विकसित होती है । इस तरह बासी कोई ' काशी ' के तुक के लिए नहीं प्रयुक्त हुआ है, वरन सही जहाँ में रचनाशील कवि ' बासी ' की ठेठ गद्यात्मक अर्थ-हायाजों से गहरी काव्यात्मक संभावनाएँ बहुभूत करता है । कविता में शब्दों के गद्य-कल्प चयन को डी०जी० जेम्स ने एक रचनात्मक आवश्यकता के रूप में देखा है -

इसके विपरीत, महान् कवि सब से गहरे काव्यात्मक प्रभाव के लिए सर्वाधिक गद्यात्मक शब्दों का अक्सर उपयोग करता है । मैं समझता हूँ, एक महान् कवि इतनी दूरी तक शब्दों के कमी भी अधीन नहीं होता, जिससे कि वह किसी शब्द को अपने कल्पनात्मक संप्रगण के लिए साधन बनाने में असमर्थ पाए ।^१

संज्ञा के अतिरिक्त क्रियाओं की बारीक पहचान के निराला की कविताओं से अनेक उदाहरण रसे जा सकते हैं । पहला उदाहरण ' राम की शक्ति-भूजा ' का है -

हे जमा क्षिया ; उगलता गगन घन अंधकार ;

यहाँ दैत्य के रूप में परिकल्पित गगन का चित्र है । ' उगलता ' में वमन क्रिया की व्यंजना है, जैसे गगन अपने अंदर घन अंधकार को आत्मस्ताप न कर पाने की असमर्थता-स्वरूप उसे पृथ्वी पर उगल दे रहा है । ऐसा लाक्षणिक क्रिया प्रयोग एक अमूर्त-मयावह बिंब की सृष्टि करता है । एक दूसरा और सुकुमार उदाहरण इसी कविता के निम्न अंश में देखा जा सकता है -

लस सङ्काकुल हो गये ललुल-बल-शेण-शयन

लिख गये हों में सीता के सुमय नयन ।

‘ ललुल-बल-शेण-शयन ’ राम देवी की भीमामूर्ति से

1. On the contrary, the great poet frequently uses the most prosaic words for the most powerful poetic effects. The great poet, is never, I think, controlled by words to such an extent as to find any words incapable of becoming vehicles for his imaginative communications.
(Scepticism And Poetry) - D.G. James, page 94.

जाशकित हो जाते हैं, उसी समय उनके नेत्रों में प्रिया सीता के 'राममय नयन' खिंच जाते हैं। यहाँ 'खिंच गये' क्रिया में जो एक अंकिम काव्यात्मकता है, चित्रांकन का भाव है, वह भयावहता को पीछे कर एक सुकुमार परिवेश की सृष्टि करता है। 'सुमन भर न लिये' गीत ('परिमल') में कवि ने क्रिया-प्रयोग में बहुत विशिष्ट जीवन रस भर दिया है -

सुमन भर न लिये

सखि, वसंत गया

सुमन जून जाते हैं, मरने नहीं। किन्तु यहाँ 'मरना' प्रयोग से सुमन की अर्थवत्ता, उसकी अर्ध-स्तरिय शक्ति व्यंजित होती है। कवि इस क्रिया-प्रयोग द्वारा मनुष्य की मूल और मानवीय जीवन की बैक्सी की ओर संकेत करता है, सुमन जूने नहीं थे, मरने थे, उन्हें अपना जीवन साधक करना था, पर समय रहते ऐसा न किया गया। सुमन इस रूप में फूल मात्र न रहकर संपूर्ण जीवन की साधकता का प्रतीक हो जाता है। जूही की कली में 'ककमोरना' क्रिया उद्दाम संवेदना में निर्मित करती है -

निर्दय उस नायक ने

निपट निठुराई की

कि ककमोरों की कहियाँ से

सुंदर सुकुमार देह सारी ककमोर ढाली।

'ककमोर' जैसा ठेठ, ध्वन्यात्मक क्रिया-प्रयोग मलयानिठ के रूप में पुरुष की तीव्र प्रसर-वासना, पुर्नितार उत्तेजा की सटीक अभिव्यक्ति करता है। कोमल संवर्णों में ऐसे ठेठ क्रिया-प्रयोगों की मिराजना निराला के साहसिक काव्य व्यक्तित्व की सूचक है। त्वरा और वज्रावृष्ट की स्थिति के अंकन में कई क्रियाओं का पूर्वापर प्रयोग निराला की मान्वा-संबंधी विशेषताओं में परिगणित हो सकता है, जैसे 'शक्ति-मुखा' में राम की सह उद्विग्नता और कम्पन -

पस्वाव दस्तान लगी मुँह खँव गये हस्त,

फिर खिंचा न जनु, मुक्त ज्यों खँवा मैं हुवा वस्त।

यहाँ दो पंक्तियों में पाँच क्रियाओं - देखने लगी ' , ' बँध गयी ' ,
 खिंचा ' , ' बँधा ' , ' हुवा त्रस्त ' - की नियोजना राम की विचलित अस्त-व्यस्त
 मनःस्थिति से अभिन्न रूप में संबद्ध है । काव्यभाषा के प्रमुख विधायक तत्त्व बिंब
 का बहुत कुशल और भरपूर प्रयोग निराला के आरम्भकालीन क्लेशिकल काव्य में हुवा
 है । इस दृष्टि से उनकी स्थिति अपने सहयोगी और बिंबों के मजि प्रयोगकर्ता जयशंकर
 प्रसाद से थोड़ी भिन्न है । जटिल-संकुल मानवीय कृतियों के संश्लिष्ट अंकन में प्रसाद
 की बिंब-रचना बहुत सूक्ष्म और सुकुमार है, और यही पर बाह्य सावधानी और
 सज्जा से उदासीन प्रसाद की काव्यभाषा समीक्षक के लिए विशेष महत्वपूर्ण हो
 जाती है । निराला में प्रसाद की तरह बिंबों के बहुरूपी प्रयोग तो नहीं है, पर
 अपनी विराट् बिंब-योजना में शक्ति-उपासक कवि समूचे हिन्दी-काव्य में अतुलनीय
 है । इस प्रसंग में निराला के ' बादल-राग ' की विराटता दर्शनीय है, खास तौर
 से वह अंश बहुत महत्वपूर्ण है जिसमें कवि बादलों की रणातरी का रूपक देकर
 एक साथ विशालता, मयावहता और शक्तिमत्ता की अवस्थिति करता है -

तिरती है समीर-सागर पर
 अस्थिर घुस पर दुःख की छाया
 जग के दग्ध हृदय पर
 निकस बिप्लव की प्लावित माया -
 यह तेरी रणातरी
 मरी आकांक्षाओं से
 बन - - - -

यहाँ बादल के रूप में रणातरी की परिकल्पना क्रान्ति के
 लिए विकल कवि-मानस को उभारता है । विराट् बिंब का दूसरा और निराला
 काव्य में बेबीड़ उदाहरण ' राम की शक्ति-बूजा ' का यह अंश है -

फूट पटा-सुकुट, हो विपरीत, प्रतिलट से कुल
 फैला फुल पर, बाहुओं पर, बदा पर विपुल
 उतरा ज्यों दुर्गम चर्वत पर नशावकार
 काकरी दूर तारों ज्यों हो कहीं पार ।

राम के दृढ़ जटा-मुकुट विपर्यस्त होकर ,प्रतिलिप्त से खुल पृष्ठ, बाहुओं और कटा पर फैल गये हैं, जो प्रकारान्तर से राम की मानसिक पराजय और अस्त-व्यस्तता के परिचायक हैं । ऐसे द्विधा-ग्रस्त राम की घोर निराशा और उसमें निहित हल्की आशा को कवि ने क्रमशः दुर्गम पर्वत पर उतरते हुए विपुल नैशांघकार और दूर कहीं पार चमकती ताराओं के विंब में अंकित किया है । दुर्गम पर्वत, विपुल नैशांघकार और दूर चमकती ताराएँ महत्वाकांक्षी मानस की बेचैनी और क्षीण आशा को पूरी काव्यात्मक गरिमा के साथ अभिव्यक्ति देती हैं ।

सुकुमार प्रसंग में नियोजित विराट् विंब की दृष्टि से 'सरोज-स्मृति' कविता का यह अंश उद्धृत किया जा सकता है -

क्या दृष्टि ! अल की सित-धार
ज्यों भोगावती उठी अपार ।
उमड़ता ऊर्ध्व को कल सलील
जल टलमल करता नील-नील
पर बैठा देह के दिव्य बोंध
कलकता दुर्गों से साथ-साथ ।

अपने यौवन की क्षुब्धता से उत्पन्न उल्लास और लज्जा की विरोधी तथा साथ ही स्वामाविक स्थिति को पुत्री सरोज की दृष्टि-अंकन में कवि ने संस्पष्ट किया है । अपारभोगावती (पाताल गंगा) की ऊर्ध्व की और सवेग उमड़न , किन्तु पृथ्वी की एक निश्चित सीमा-रूपी बोंध का बंधन - यह है विराट् प्राकृतिक सत्य जिसे कवि ने अनजाने हठी और लज्जा से परिपूर्ण तारुण्य की मनःस्थिति से जोड़ दिया है ।

यों पर्वत में पार्वती-रूप का कल्पना (राम की शक्ति-मूजा देखी बन्धुतर , सामने स्थित जो वह मुखर *) यत्नी रत्नावली के रूप में शारदा की काल्पनिक अवतारणा ('सुखसीदास' - 'देखा शारदा नील वसना *) जैसे अंश विराट् विंबों की कोटि में बड़ी आसानी से परिगणित किये जा सकते हैं, किन्तु उनमें एक उदात्त-मूत भाव के अलावा कोई इन्द्रात्मक मनःस्थिति ,जटिल मानसिकता नहीं उभारी गई है । इसलिए इन विंबों में विराटता है, पर जटिलता नहीं ।

वस्तु और बिंब का पारस्परिक संघटन निराला के अनेक बिंब-प्रयोगों में देखा जा सकता है । काव्यभाषा की द्रव्यशीलता ऐसे प्रयोगों में खासतौर से उभरती है । ' राम की शक्ति पूजा ' और ' सरौज-स्मृति ' का सघः विश्लेषित अंश इस प्रसंग में भी उल्लेखनीय है । दुर्गम पर्वत पर उतरता हुआ नशाघकार राम की शारीरिक और मानसिक स्थिति से बहुत स्वाभाविक रूप में जुड़ जाता है और वर्णन की भाषा में संक्रमित होकर वस्तु और बिंब की समरसता प्रस्तुत करता है । ऐसे संघटित बिंब-प्रयोगों में प्रस्तुत-अप्रस्तुत द्वैत का निरसन अनिवार्य परिणाम के रूप में समझना चाहिये । यौवन के परिज्ञान से सरौज के दुर्गों में छलकते उल्लास और भीतर छिपी लज्जा की झुहरी अवस्थिति को अपार मोगावती के बिंब में कवि ने संगमिश्रित कर दिया है और वर्णन में बहुत दूरी तक जाकर यह बिंब सरौज की सूक्ष्म-स्थिति से एकरूप हो जाता है । वर्ण्य और उसके बिंब की संपृक्ति के प्रसंग में कला-प्रयास और सहजता का बहुत संदिग्ध उदाहरण ' तुलसीदास ' की इस पंक्ति में द्रष्टव्य है -

बौली मामी, लाना कुलुम शोमा को ।

बिलकुल बौलचाल के स्तर पर प्रयुक्त हुआ रत्नावली के लिए कुलुम शोमा का यह बिंब उसके सौभाग्य सौंदर्य और गौरव को हल्के से उभारता है ।

बिंब-य विधान के परंपरित उपकरणों को लेने के बावजूद संदर्भ का न्यायन उन्हें अप्रत्यूष ताज़गी से भर देता है । निराला काव्य में इसके प्रचुर उदाहरण हैं । हिंदी काव्य परंपरा में ' शतकल ' एक बहुप्रयुक्त अप्रस्तुत है, किन्तु अपनी युवा-कन्या की मृत्यु से संतप्त कवि की विचलित मनःस्थिति के संकेत में वह भाषा को नई दीप्ति देता है :

हो इसी कर्म पर वज्रपात

यदि कर्म, रहे नव सवामाध

कस यथ पर, भरे कार्य सफल

हों प्रष्ट शीत के से शतकल ।

कवि अपनी दुःख्य मनःस्थिति में व्यथित प्रतीत होनेवाले कार्यों के प्रष्ट होने की कामना करता है - वे ठीक उसी तरह प्रष्ट हो जाए, जैसे शीत के शतकल नष्टप्राय हो जाते हैं । निस्तार होनेवाले कार्यों के प्रति विनोद और आत्म-विश्वासहीनता को संवेध

बनाने के लिए श्रीहीन शीत के शतदल का बिंब नया और सटीक है । " प्रेक्सी " कविता में प्रिय की निरलस दृष्टि का अवन बिंब-योजना के परंपरित उपकरणों-पुष्प, सूर्य-किरण को लेंने के बावजूद ताज़गी से भरपूर है :

कैसी निरलस दृष्टि !

सजल शिशिर-धौत पुष्प ज्यों प्रात में
देखता है एकटक किरण-कुमारी को

इस ताज़गी का एक कारण तो पुष्प के साथ एक भरे पूरे वातावरण की विन्यस्ति है । पुष्प शिशिर-धौत है, प्रातःकाल का समय है । ये दोनों तत्त्व आलस्य शून्य दृष्टि को संवेद्य बनाते हैं । फिर शिशिर-धौत पुष्प के किरणकुमारी को एकटक देखने की प्रक्रिया में कवि प्रिय की निरलस दृष्टि में निहित ताज़गी, तल्लीनता, मुग्धता को संश्लिष्ट रूप में कुता है ।

बिंबितर प्रयोगों के माध्यम से भी काव्य-रूढ़ि तोड़ने की कौशिल्य निराळा की काव्यभाषा को ऊर्जा प्रदान करती है । " गीतिका " का आमुख गीत द्रष्टव्य है -

हूँ दूर -- सदा मैं दूर ।
कल्लोलिनी-कला-कल-कलरव,
सुमन-सुरभि समीर सुल अनुभव
कुसुम-किरण-वमिशार- कैलिय नव
देख रहा तू मूल शर ।
हूँ दूर- सदा मैं दूर ।

यहाँ कल्लोलिनी-कला-कल-कलरव " कुसुम-सुरभि " कुसुम-किरण - वमिशार " कैलिय जैसे प्रयोग हायाबाव की शब्द-रूढ़िक्रम के हैं । आत्मिक मुक्ति के संदर्भ में ऐसे रूढ़ प्रतीकों और शब्दों को कवि नये अनुष्णों से संयुक्त कर देता है । हायाबावी काव्य में ये शब्द उल्लास, उन्माद, स्वच्छंदता, उन्मुक्तता के प्रतीक रूप में प्रयुक्त हुए हैं ; किन्तु निराळा इस कविता में इन शब्दों को पुच्छता, चर्लैसन के अर्थ में स्थान देते हैं । वार्म की संकित्यों इस संदर्भ में देखी जानी चाहिए-

‘ देख रहा तू मूल - शूर ।’ कवि ठंडे व्यंग्यात्मक लहजे में (जो गूर-रौमाण्टिक कविता का गुण है) उन्मुक्त उल्लास के जंजन के लिए हायावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त ‘ सुमन - सुरभि , कुमुद-किरण-अभिसार केलि ’ जैसे शब्दों को जीवन की व्यर्थता के रूप में परिकल्पित करता हुआ हल्का तिरस्कार करता है । काव्य-रुढ़ शब्दों को ऐसे नये संदर्भ से निखारने की प्रक्रिया सही अर्थों में सजैनात्मक काव्य-भाषा की प्रतिनिधि विशेषता है ।

काव्य-रुढ़ि तौड़ने का दूसरा ढंग वह है, जिसमें कवि एक रुढ़ शब्द को लेकर उसके निकट एक ताज़ा शब्द रख देता है, जिसके आलोक से वह रुढ़ शब्द नवीकृत हो उठता है । ‘ गीतिका ’ के ‘ स्पर्श ’ से लाज ली ‘ गीत की यह पंक्ति द्रष्टव्य है -

प्रेम-नयन के उठा नयन नव,

शरीराल्लास के जंजन में नेत्रों की सुकुमार प्रिया का कवि संकेत देता है । प्रिया के नयनों के लिए वह हायावादी काव्य में बार-बार आनेवाले ‘ नव ’ जैसे प्रचलित शब्द को विशेषाण रूप में प्रयुक्त करता है और यह ‘ नव ’ विशेषाण आश्चर्यजनक रूप से नयनों को ‘ नवीनता ’ प्रदान करता है, जबकि एक काव्य-रुढ़ शब्द होने की हैसियत से उसको एक भाव-रुढ़ि मात्र जाग्रत करनी चाहिए थी । इस नवीनता के मूल में है - ‘ प्रेम-नयन ’ का शब्द-विन्यास और उसमें अनुस्यूत तात्काली । प्रिया के नयन प्रेम-नयन करने वाले हैं, प्रेम को चुनने के लिए तत्पर हैं अतः शरीर-सुख की इस स्थिति में वे ‘ नव ’ प्रतीत हो रहे हैं । यहाँ यह संकेत देना संगत रहता कि निराला की तरह प्रसाद की कविता में भी हायावाद की शब्द-रुढ़ि-रूप के प्रयोग (जैसे ‘ मधु ’, ‘ मलयज ’, ‘ शिशिर ’, ‘ शिरीष ’, ‘ लहर ’) वाचार्थी रामचन्द्र शुक्ल के मधु-न्याय वाले वारोप के बावजूद एक नई संवेदना से परिपूर्ण हो जाते हैं, प्रसाद की विशिष्ट वैयक्तिकता, उनका आत्म-मन्यन उसी स्वरूप ही जाता है ।

अपनी काव्यभाषा की प्रक्रिया में कई बार कवि रुढ़ि को विपरीत प्रयोग या ‘ अन्वर्त ’ से तीक्ष्ण है, जैसे ‘ वाराणसी ’ के प्रस्तुत गीत में -

जुन है लंग ली, जो मी की
का की जुँ बाघना बाघी ,

‘ वासना वासी ’ के इस प्रयोग में तत्सम तद्भव का रचनात्मक मेल अर्थ की दो विपरीत दिशाओं की ओर एक साथ उन्मुख होता है । ‘ वासना ’ के अभिजात्य में जहाँ आकर्षण है, वहीं ‘ वासी ’ के ठैठ स्म में उपराम की अवस्थिति है । ‘ वासना ’ के सार्थ ‘ वासी ’ जैसा यह नया और साहसिक प्रयोग कवि की पूरी मानसिकता को (जो इस गीत में उभरी है), ‘ वासना ’ शब्द के परंपरित संस्कार जो एक नयी दिशा में मोड़ देता है, जहाँ कौरी निवृत्ति के बजाय एक विशिष्ट ढंग की उदासीनता की अवस्थिति है ।

इसी तरह कभी कवि एक परंपरित तत्त्व को संवेदना और अभिव्यक्ति के स्तर पर लाने के बावजूद उसमें नवीनता भर देता है । ‘ कला ’ का उल्लेख गीत द्रष्टव्य है :-

मिट्टी की माया ढोड़ चुके
जो, वे अपना घट फोड़ चुके ।
नम की सुदूरता से ऊँचे
जीवन के दाण्डे जब हैं छूँछे
आकर्षण के अभिमानों के
गतिक्रम को जब वे तोड़ चुके ।

सांसारिक माया से निरासक मानस के अंजन में नवीनता का एक कारण प्रथम दो पंक्तियों का वाक्य विन्यास है । कवि ने पहले तो मिट्टी की माया ढोड़ चुके का उल्लेख किया है, फिर अपना घट फोड़ने की बात कही है । जैसे मिट्टी में कोई आकर्षण नहीं महसूस होगा, वह स्वभावतः अपना घट फोड़ देगा । घट फोड़ने में शारीरिक मोह-माया से उपराम होने का कलात्मक संकेत है । मध्यमरी दो पंक्तियों पारस्पर कथित ‘ कदाष्ट ’ से वात्सल्य मुक्ति के अंजन में जीवन्तता की सृष्टि करती है । मुक्त मानस जहाँ ऊँचाई में नम की दूरी का भी अतिक्रमण कर गया है (‘ नम की सुदूरता से ऊँचे ’) वही जीवन के दाण्डे उसे सब छूँछे लगने लगे हैं (‘ जीवन के दाण्डे जब हैं छूँछे ’) । एक ओर वात्सल्य मुक्ति की नम से अधिक ऊँचाई है, दूसरी ओर जीवन के दाण्डों का मामूलीपन है । मुक्त मानस अब नम की सुदूरता से ऊँचा होता है और जीवन के दाण्डों का छोटापन

मल्लस करता है, इसका संकेत जागे की पंक्तियों में है -

आकर्षण के अभिमानी के
गतिक्रम की जब वे तौड़ चुके ।

अभिमानी का यह चित्र नम की सुदूरता से ऊँची स्थिति के अवन में नया और साथ ही समीचीन है । आकर्षण के अभिमानी के गतिक्रम की तौड़ों पर यानी आकर्षण जाल को छिन्न-भिन्न करने पर जीवन के क्षणों का 'छूँछा' रूप आभासित होने लगता है । निराला का अपनी कविताओं में लय और विराम पर सघा हुआ अनुशासन है । हिन्दी भाषा की सांगीतिक संभावनाओं के दूरगामी विस्तार में, मैत्री हुई गीत-रचना में लय और विराम का सूक्ष्म और सुकुमार कौशल कवि ने प्रस्तुत किया है । लय के विविध उपयोग की दृष्टि से उनकी अनेक कविताएँ और गीत लिये जा सकते हैं । 'परिमल' का 'शेष' गीत दो लय-गतियों की टकराव से भाषा को लचीली बनाता है और जीवमानुभूति को गहरा रंग देता है -

सुप्त भर न लिये
सति, वसंत गया ।
हर्षा-हरण-हृदय
नहीं निद्रीय क्या ?

मानवीय जीवन की विडम्बना, ग्लानि और अस्थिरता पर वसंत के जा कर लौट जाने के रूप में गहरा पश्चात्ताप किया गया है । इस जटिल मनःस्थिति को संवेद्य बनाने के लिए कवि लय का मौलिक रीति से निर्माण करता है। झोटी-झोटी पंक्तियाँ और उनमें निहित ठहराव से निर्मित लय बेकती और करीना की संवेदना से एकत्र हो जाती है । गीत के अन्त में लय का परिवर्तित रूप मिलता है

याद थी बाई
एक दिन जब हाँस
बामु था, बाकस
ही रहा था कर्ता ,

ढल रहे थे मलिन मुख रवि, दुःख किरण
 पथ-भ्रम पर थी रहा अवसन्न वन,
 देखती यह कवि लड़ी में साथ वे
 कह रहे थे हाथ में यह हाथ ले
 एक दिन होगा
 जल न में धूँगा,
 हर्ष-हरण हृदय
 नहीं निर्दय क्या ?

बाद की पंक्तियों की अपेक्षाकृत दीर्घता में एक प्रकार की करुणा
 झीलापन और सामोश उदासी आ गई है । कवि ने सूर्यास्त के चित्र में प्रेयसी के
 जीवन के सुनपन और संसार की अनित्यता को सूक्ष्मता और मार्मिकता के साथ
 नियोजन की है ।

' विधवा ' कविता में विधवा की मूक-असहाय मूर्ति के अंकन में
 काफी दूर तक एक-सी वर्णनात्मक चलती है, जैसे -

वह इष्टदेव के मंदिर की पूजा-सी
 वह दीपशिखा -सी शांत माव में लीन,

लेकिन कविता के अंत तक आते-आते कवि के मानस में विधवा के
 एकान्त दुःखमय जीवन के प्रति इतनी निकट सहानुभूति उद्भूत हो जाती है कि कविता
 की लय भी बदल उठती है, अब नमित, उदास, मार्मिक :

कौन उसकी वीरज दे सके ?
 दुःख का मार कौन ले सके ?
 यह दुःख वह जिसका नहीं कुछ और है
 केव वत्थाचार केसा और और कठोर है ।
 क्या कभी पछि किसी के अनु-जल ?
 या किया करते रहे सब को विकल ?
 बीसकरी -सा पलकों से मर गया
 जो अनु मारज का उसी से सर गया ।

हायावादी युग के प्रारंभ में लिखी गई ये कविताएँ इस बात की ओर संकेत करती हैं कि इन कवियों ने सही-बोली पर आधारित काव्यभाषा में लय और संवेदना का निष्कटतम संबंध स्थापित करने की कोशिश की। स्पष्ट ही सही-बोली के परिष्कार में यह पहला महत्वपूर्ण क्रम था। मुक्त छंद की रचना में लय पर सचा हुआ अधिकार निराळा की बास विशेषता है, जिसका बढ़िया उदाहरण उनकी प्रथम प्रकाशित रचना 'जुही की कली' है। 'स्नेह-स्वप्न-मग्न', 'बमल-कौमल-तनु-तरुणी' 'जुही की कली' का अंजन प्रारंभ में जल्साई लय के माध्यम से हुआ है -

विजल-वन-वल्लरी पर
सौती थी सुहाग भरी - स्नेह-स्वप्न-मग्न
बमल-कौमल तनु तरुणी-जुही की कली,
दुग बंद किए, शिथिल-मंत्रांक में

ऐसी सुकुमारी प्रिया की बहुत तादक स्मृति दूर देश गए पवन के मानस में उभरती है। यह तादक स्मृति बदलती हुई तेज लय में साकार हो उठी है -

बाईं याद बिछुड़न से मिलन की वह मधुर बात,
बाईं याद चौदनी की झुली हुई बाधी रात,
बाईं याद काँता की कौपित कमीय गात,

'मैं बँकला', 'स्नेह निभैर वह गया है', जैसी रचनाओं में कवि ने अन्तर्निहित की धक्कावट और विषाद की लय की एक जल विशिष्ट बनावट में अभिव्यक्त किया है। इस मादकृति की कविता 'मग्न तन रुग्णमन' (बारायना) लय की एकात्मता और सामीप्य की दृष्टि से कवि के 'मग्न तन रुग्ण मन' का वाचिक साक्षात्कार संभव करती है। इस संबन्ध में लय के घटित रचाव का कदाचित्त सब से अच्छा उदाहरण 'कनामिका' का 'मरणा-दृश्य' गीत है, जिसमें कवि सबसे अधिक लयात्मक अनुमानना के माध्यम से भाषा की यत्नात्मकता से मुक्त करता है। एक देश प्रस्तुत किया जा रहा है -

दिल्ल सीमासीव
बाँकली बाँकी मुँह कर कर
ज्या है दीन ।

कह रही हो - दुःख की निधि

यह तुम्हें ला दी नयी निधि

विहा के वै पंख बढलै -

किया जल का मीन,

मुक्त जम्बर गया, अब हो

जलधि जीवन को ।

विराम की सुकुमार और सतर्क विन्यस्ति निराला की काव्यमाणा की एक सूक्ष्म विशेषता है, जिसका लयधर्मी कवि को पूरा ध्यान रहा है । ' स्नेह-निमीर बह गया है ' गीत का यह वंश उल्लेखनीय है -

बाम की यह डाल जो सूखी दिखी,

कह रही है - अब यहाँ पिक या शिखी

नहीं आते, पंक्ति में वह हूँ लिखी

नहीं जितका अब -

जीवन दह गया है । '

यहाँ ' नहीं ' बाले ' और ' पंक्ति में वह हूँ लिखी ' के बीच का अंतराल कितनी काव्यात्मक सार्थकता से परिपूर्ण है, यह देखने योग्य है । बाम की डाल के भा में अपनी अनुपयोगिता, शोभाहीनता, निर्लक्ष्यता के एहसास से उत्पन्न मार्मिक पीड़ा की बीच का यह विराम रचनात्मक अभिव्यक्ति देता है । ऐसे सुकुमार और सूक्ष्म कलात्मक संकेतों को उनकी पूरी अव्यक्ता में परखने के लिए यह आवश्यक हो जाता है कि पाठक की अपनी मानसिक प्रक्रिया भी किसी सीमा तक कवि के ही संवेदनशील हो, अन्यथा जल्दी पकड़ में न आनेवाली ऐसी सूक्ष्म कला-चेष्टाओं में निहित कविता की रचना-रामता का पूरा उद्घाटन नहीं हो पाता ।

जबने निबधिन है अपनी कैदना और रचनात्मक व्यक्तित्व के एहसास से प्राप्त जीवन की दुहरी मनास्थिति की ' कैला ' के अन्तर्गत गीत में अर्द्ध-विराम से विशेष रूप से संभव बना दिया है -

बाहर में कर दिया गया हूँ, भीतर घर घर किया गया हूँ ।

बाहर तीर है यहाँ ' भीतर ' और ' घर ' के बाद के अर्द्ध-विराम भीतर भरे जान की

सुखानुभूति को अतिशय सुकुमार रीति से रूपायित करते हैं ।

बिंब और वस्तु के संघटन की तरह ही निराला ने ऊर्लकार को भाषा में पर्यवसित करने की कोशिश की है, जिसके फलस्वरूप वह कविता में ऊपरी सज्जा के रूप में न रहकर भाषा के साथ घुल-मिल जाता है । इस प्रक्रिया को भाषिक वर्णन में बिंब के पर्यवसान की प्रवृत्ति के समानान्तर रखने से यह तात्पर्य नहीं है कि यह बिंब की घुलशील स्थिति की तरह ही कविता को वय-समृद्धि प्रदान करती है । वस्तुतः जीवन-स्थितियों को उनके संश्लिष्ट रूप में साक्षात्कृत करने की महत्त्वाकांक्षी कोशिश में बिंब प्रक्रिया की विशिष्टता बिल्कुल अकेली और अलग है । शाब्दिक ऊर्लकरण का प्रयोग आधुनिक कवि कला-प्रयास और सहजता का मेल-विलाने के लिए करता है । आसतौर से परवती गीतों में निराला ने इस तरह के अनेक दृष्टा प्रयोग किये हैं, जिसका बढ़िया उदाहरण 'मग्न तन रुग्णा मन' ('आराधना') गीत के निम्न वर्श में देखा जा सकता है -

चलता नहीं हाथ
कौहें नहीं साथ
उन्नत, विनत माथ
दशरुण, दोषरुण ।

कुशल कवि दीनता और क्षुण्य की सीधी-सादी भावभूमि में भी कितनी अधोनिहित कला-वेष्टा के साथ कथन में प्रभावपूर्ण सानगी ला सकता है, यह 'दोषरुण', 'दोषरुण' प्रयोग में द्रष्टव्य है । यमक जैसे व्यर्थक सामकारिक शब्दाळकार की मार्मिक और कातर प्रायना जैसी संवेदना को सीधे संस्पष्ट करने की यह शक्ति कवि के सावधान काव्यानुशासन से बनकर आई है । इसी तरह मानव के तन केतन काहरे ('आराधना') आवाहन गीत में 'के तन' और 'केतन' का यमक मानव के विजय-यवों की ऊर्लकरण और सहजता की संपूर्णता के माध्यम से व्यक्त करता है । ऐसे प्रयोग भाषा-भ्रूवाह को गतिशील बनाते हैं, और गीत के विधान में समरह हो पाते हैं । 'आराधना' के एक अन्य नीच-निर्भीर केशर के शर के हैं 'मैं केशर' के 'शर' के यमक में यही वैशिष्ट्य देखा जा सकता है । 'मगवान बुद्ध के प्रति' ('अभिमान' में संकलित) कविता की इन पंक्तियों में भी यमक की घुलशीलता देखने योग्य है -

फूटे शत-शत उत्स सहज मानवता - जल के
 यहाँ वहाँ पृथ्वी के सब देशों में छलके,
 छल के, बल के पङ्क्ति भौतिक रूप अवर्शित
 हुए तुम्हीं से, हुई तुम्हीं से ज्योति प्रदर्शित ।

‘ छलके ’ ‘ छल के ’ का अलंकारिक विन्यास भाषा-प्रवाह से
 बड़ी प्रसन्न भरी करता प्रतीत होता है । भावानुबुद्ध की ज्योति से विश्व में समता
 स्थापित हुई और परिणामस्वरूप मानवता -जल के शत-शत उत्स फूटकर सर्वत्र छलके
 मानवता जल के छलकने से बल के, बल के निम्न-स्तरीय रूप लुप्त हो गये । छलकने
 में जो द्रवणशीलता है, वही जैसे ‘ छलके- छल के ’ की यमक-योजना में उमर उठी
 है । ऐसे अंशों और ऊपर विश्लेषित आराधना ’ के अनेक उद्धरणों के बीच
 ‘ आराधना ’ के ही कौरी चमत्कारिकता और अलंकरण से प्रेरित ‘ छल के छलके
 छलके न हुए ’ जैसे गीत के प्रयोग एक विचित्र विरोधाभास की सृष्टि करते हैं ।
 पर ‘ अनामिका ’ की ‘ सब है ’ कविता में यमक प्रयोग शब्दों की सामान्य प्रकृति में
 घुल-मिलकर फिर एक रचाव उत्पन्न करता है -

यह सब है
 तुमने जो दिया दान-दान वह
 हिन्दी के हित का अभिमान वह,
 जनता का जमजमाका ज्ञान वह,
 सच्चा कल्याण वह अखण्ड है -

यह सब है ।

हिन्दी भाषा और साहित्य को वात्सल्य-दान से समृद्ध करना
 निराला के काव्य-जीवन की सब से बड़ी महत्वाकांक्षा रही है । जन-संवेदना से
 संसक्त अपने काव्य पर नवी का अनुभव करते हुए कवि ‘ जनता का ’ ‘ जनजन्ताका ’
 के प्रयोग में अलंकरण और वात्सल्य का बीज स्थापित करता है । अलंकारिक
 प्रयोग से अन्तर्मुखी का शिष्टाचार का अंश ‘ ऐसा ’ कविता के इस अंश में जनता के
 साथ जुड़ा है :

तुम्हारा ही थी सदा
 मेरे प्रति रोम में ।

रसना रस-नाम-रहित

किन्तु रस-ग्राहिका

शारीरिक संपर्क के लिए बाहुल्य, किन्तु वास्तविक प्रणय भाव के संस्पर्श से अछूत युवा-हृदय की सुकुमार संवेदना रस शब्द के विविध प्रयोगों में संश्लिष्ट अभिव्यक्ति पा सकी है। युवक की रसना (जिह्वा) रसनाग रहित (प्रेम के संस्पर्श से अछूती) है किन्तु रसग्राहिका (भोग की आकांक्षिणी) है। यहाँ उल्लेखनीय है - "रसनाम-रहित" और "रस-ग्राहिका" में आये हुए शब्द के दुहरे अर्थ-स्तर जिनमें प्रेम और भोगद का सूक्ष्म विवेक अनुस्यूत है।

गीतों के विधान में यमक-योजना स्वच्छ संगीतात्मकता की घुष्टि करती है। इसके बहुतेरे उदाहरण गीतिका, कला और परवर्ती गीत - संकलनों में देखे जा सकते हैं, जैसे -

केशर के केश ("गीतिका", गीत सं० ३)

वासना वासी ("वाराधना", गीत सं० ५०)

दे सकाल काल देश

दिशावधि क्षीण शेष र वाराधना, गीत सं० ६२)

निराला की काव्यमाणा शब्दावली, वाक्य-विन्यास, लय, वर्णकरण, छंद प्रायः हर स्तर पर यांत्रिकता से बनी की सफल कोशिश करती है। उनके मुक्त छंद इसका बढ़िया उदाहरण है, जिनके निमाण में कवि का यह विचार है - "मुन्ध्यों की मुक्ति की तरह कविता की भी मुक्ति होती है। मुन्ध्यों की मुक्ति है कर्मी के बंधन से छूटकारा पाना और कविता की मुक्ति छन्दों के शासन से उल्ला हो जाना।" यह तो मुक्त छंद की बात हुई, निराला ने बँधे-बँधायें छंदों में वाक्य-संग-बद्धति के प्रयोग से अतिरिक्त-ज्ञानी ला दी है। एक पंक्ति को तोड़कर दूसरी पंक्ति में बहु पक्ष भाव से पढ़ने की प्रवृत्ति उन कवियों में अधिक महत्त्वपूर्ण हो जाती है, जहाँ संवेदना बहुत तीव्र प्रसर हो, बंधन तोड़ने के लिए बाहुल्य हो। बादल राग की यह केश-बंधन पंक्तियाँ जो तोड़ने की प्रक्रिया में भी बादल के विराट-

क्रांतिकारी व्यक्तित्व को स्वर देता है -

घन, मैरी गजै से सजा सुप्त अँकुर
उर में पृथ्वी के आशाओं से
नव जीवन की ऊँचा कर सिर
ताक रहे हैं ऐ विप्लव के बादल ।

‘ राम की शक्ति-मूजा ’ में हनुमान के आकाश-गमन के अंजन में पंक्ति की
तौड़-फौड़ साभिप्राय है -

बुझाहु तेज घन बना पवन को महाकाश
पहुँचा, एकादश रुद्र द्रुव्य कर बट्टहास ।

पंक्ति को तौड़ देने से द्रुव्य और शक्तिशाली पवन-मुत्र हनुमान
के त्वरा युक्त आकाश गमन का चित्र सजीव और नाटकीयता से युक्त ही उठता है ।

वाक्य-भंग का प्रयोग करते हुए मिराला ने गीत को संगीत -
रुढ़ि से मुक्त करने की कोशिश की है। स्नेह-निर्मीर बह गया है से एक उदाहरण
प्रस्तुत किया जाता है -

बाम की यह डाल जो सूखी दिल्ली
कह रही है -- अब यहाँ पिक या शिखी
नहीं आते, पंक्ति में वह हूँ लिखी
नहीं जिसका अर्थ -

जीवन दह गया है ।

यहाँ पंक्तियों के कहीं बीच में टूट जाने या लटके रहने से
वक्तापद और सुनपन की व्यंजना है । विशेषतः इसी पंक्ति के टूटने में जैसे सचमुच
बाम की सूखी डाल के रूप में रिक्त जीवन की मनोव्यथा उजागर हो गई है । पिक
या शिखी के न आने का वक्तापद पंक्ति के टूट रूप में केन्द्रीभूत होने से कविता का
जो रूप यहाँ निर्मित होता है, उसकी परछाई सभी वास्वादन-प्रक्रिया है ।

विपरीत-भाव के अर्थों की निकट विन्यस्तिक्षी कवि की
माणा प्रक्रिया का एक नमूना यहाँ का है । कुछ उदाहरणों से यह बात स्पष्ट हो
जाएगी । ‘ बादल-राग ’ (४) का एक अंश है -

(१३८)

घन, भरी गजें से सजा सुप्त वक्र
 उर में पूछी के, बाशावाँ से
 नवजीवन की, ऊँचा कर सिर,
 ताक रहे हैं, ये विप्लव के बादल !
 फिर फिर ।

यहाँ सजा * और * सुप्त * (जो अर्थ की दृष्टि से परस्पर विरोधी है) शब्दों की साथ-साथ नियोजना सामिप्राय है । बादलों के भरी-गजें से सुप्त वक्र सजा हो गये हैं । अनी तत्क तो वे सुप्त थे, किन्तु एकाएक सजा हुए हैं। * सजा * के ठीक बाद * सुप्त * के प्रयोग से यह सूक्ष्म ध्वनि निकलती है, और प्रकारान्तर से बादलों के भरी गजें की प्रभावोत्पादकता और बढ़ जाती है ।

इसी कविता में फिर कुछ पंक्तियों के बाद विपरीत भाव की नियोजना से उत्पन्न अर्थ दामता का उदाहरण इस वंश में मिलता है -

अशनि-मात से शायित उन्नत शत शत धीर
 दात-विदात हत वक्र शरीर
 गगन-स्पर्शी स्पर्धा धीर ।

यहाँ भी विपरीत अर्थवाले शब्दों की सह-व्यवस्थिति के मूल में बादल की दुर्निवार शक्ति की वृद्धि-व्यंजना है । उन्नत शत-शतवीर शायित हो गए हैं, वक्र शरीर दात-विदात हो गये हैं । बादल का अशनि-पात इतना प्रभावकारी है । * शायित * की शक्तिमत्ता * उन्नत * के बिल्कुल पास में रहने से बढ़ गई है, और यही स्थिति वक्र शरीर * के समीप रहे नये दात-विदात -हर्त पद की है ।

समग्र रूप में शब्द की नाद और अर्थ-शक्ति के प्रति निराला बहुत गंभीर निष्ठा के साय सजा रहे हैं । * नीतिज्ञा * के एक गीत में उन्होंने वर्ण-व्यवहार की वृद्धि व्याख्या की है -

वर्ण-व्यवहार,
 एक एक शब्द क्या व्यक्तिय साकार ।
 ध्वन-ध्वन कल बही भाव-भारा,
 निर्मल कल-कल में कब गया विश्व सारा,
 सुधी शक्ति बंधन से बंधी फिर अपार-
वर्ण-व्यवहार ।

यहाँ वर्णों से लेकर कविता बनने तक की प्रक्रिया का सूक्ष्म ज्ञान हुआ है । निराला की लगभग सभी लम्बी और प्रसिद्ध कविताओं में, सांस्कृतिक गीतों में इस वर्ण चमत्कार का भव्य प्रसार हुआ है । " राम की शक्ति-पूजा " का आरंभिक समासपरक बंध अपनी कठोरनाद योजना के कारण युद्ध-दौध का बहुत भयावह और वास्तविक चित्र प्रस्तुत करता है । शब्दों का आपस में मिड़ना भाजना में सीधे ही युद्ध को रच देता है । इस संदर्भ में आंतरिक साम्य की दृष्टि से नियोजित ध्वनि-आवर्तों को भी देखा जाना चाहिये । " जागो फिर एक बार " का पद अंश प्रस्तुत है -

ध्यान जगाते हुए हाँ सच ताँके तुम्हें
अरुणा पंख तरुणा किरण
सड़ी सीलती है द्वार-
जागो फिर एक बार ।

" हार " और " तार ", " अरुणा " और " तरुणा " के ध्वनि-आवर्तों से मुक्त छंद में प्रवाह तथा आंतरिक संबद्धता की अवस्थिति हुई है । निराला के काव्य में संगीत का-सा आनन्द मिलने के मूल में उनका विशिष्ट नाद-तत्त्व और ध्वनि आवर्त है । " कुलमुखा " और " नये पते " की सीधी-सादी प्रकृति की तुलना में प्रारंभिक क्लेशिकल काव्य की यह आभरण-परकता उल्लेखनीय है ।

हायावादी कवियों में निराला और प्रसाद की वाक्य विन्यास संबंधी सज्जाता और संवेदनशीलता ध्यान आकृष्ट करती है । लम्बे और छोटे दोनों तरह के वाक्य निराला काव्य की रचनात्मक आवश्यकताओं की पूर्ति करते हैं । लय पर एकान्त अधिकार होने के कारण वाक्य का विस्तार केन्द्र-च्युत नहीं होता । यहाँ 'संध्या-सुन्दरी' कविता का दीर्घ वाक्य लिया जाता है -

सिखी एक अजकल शब्द था " सुप-सुप-सुप "
है गुँध रहा सब कहीं -
अनीस मण्डल में - काली लड़ में -
सीसी शान्त शरीर पर जब अकल कमलिनी दल में -
हीन-हीन-गर्भित सविता के अविचिन्तित वनाःस्थल में -

धीर-वीर-गंभीर शिखर पर हिमगिरि बटल बकल में -
 उचाल-तरंगाघात प्रलय वन गर्जन-जलधि प्रबल में -
 क्षिति में - जल में - नम में - अनिल - अनल में -
 सिफ़ी एक अव्यक्त शब्द सा चुप-चुप-चुप
 है गूँज रहा सब कहीं , -

वाक्य के इतने लम्बे विस्तार में, लय की एकात्मता, अनुभव की एकतानता और समासों का गतिशील रूप वजनदार काव्यभाषा ही नियोजित कर सकती है । नीरवता - और वह भी संध्याकालीन नीरवता - के प्रकृति व्यापी ध्वन में इतने लम्बे वाक्य और उसमें इतनी उदग्र शब्दावली की विम्वस्ति भाषा प्रयोग विधि की मौलिक विद्या की और संकेत करती है । " बादल राग " का तीसरा भाव-बंध सव्यसाची ललित के रूप में परिकल्पित बादल की लम्बी यात्रा को भी बड़े लम्बे-लम्बे वाक्यों में चित्रित करता है । " बादल-राग " के अन्तिम भाव-बन्ध में छोटे समस्त जानवाले मुन्धों में क्रान्ति के लिए ललक को छे-भरे छोटे पौधों के बिंब में अविव्यक्ति दी गई है । यहाँ छोटी-छोटी पंक्तियों से बने वाक्य की संरचना देखते बनती है -

संत है छोटे पौधे लघु मार
 शस्य अपार
 तिल तिल
 तिल तिल
 हाथ छिछाते
 तुलसी बुलाते
 विच्छन्न रव है छोटे ही है शोभा पाते ।

वाक्य की कुतु-स्वच्छ प्रकृति में छोटे पौधों का शार्पिक उल्लास उमर उठा है ।

चिराज की वाक्य संरचना में बँगला भाषा की सामासिक और विविध क्रमिक संरचना का यदि कुछ प्रभाव पड़ा हो तो यह स्वामासिक है ।
 बुढ़ी की बूढ़ी " उनकी पत्नी प्रकाशित कविता है, जिसमें इस प्रभाव का संक्रमण

नामवाची शब्दावली के विविध प्रयोग

(क) * राम की शक्ति-मूजा *

(१) तत्सम	(२) तद्ध्रस्व-देशज	(३) विदेशी	
$\frac{६०५}{६७. १}$	$\frac{१०}{१. ६}$	$\frac{३}{. ५}$	= ६१८

(ख) * कुक्षुरमुत्ता *

(१) तत्सम	(२) तद्ध्रस्व-देशज	(३) विदेशी	
$\frac{३६}{१४. ४}$	$\frac{१३२}{४८. ७}$	$\frac{१००}{३६. ६}$	= २७१

(ग) परवती गीत

* कर्षना * - १) बाँधो न नाव इस ठाँव, बंधु । (गीत सं० ३०)
 २) गीत गाने को मुफ्त तो,
 केवना को रोकने को । (गीत सं० ५६)

* बारावना * - १) सड़ा हुआ विश्व कर फसारे (गीत सं० १६)
 २) छोटा है तो भी छोटा कर (गीत सं० १८)
 ३) पुस्तता रहता है जब जीवन (गीत सं० १९)

* गीत-मूज * - १) बाकल हाथ (गीत सं०)

(१) तत्सम	(२) तद्ध्रस्व-देशज	(३) विदेशी	
$\frac{३३}{३३. ४}$	$\frac{४२}{४२. ५}$	$\frac{५}{६. २}$	= ८०

सुमित्रानन्दन पन्त की काव्यभाषा

हायावादी काव्यभाषा के वैशिष्ट्य के प्रति समीक्षकों और पाठकों का एक बँधा-बँधाया दृष्टिकोण बन गया है। इस वैशिष्ट्य के अन्तर्गत चित्रात्मकता, लाट्टाणिकता और कल्पना-समृद्धि को केन्द्रीय स्थान मिला है, जिसका सब से सरा आस्वादन सुमित्रानन्दन पन्त की काव्यभाषा के माध्यम से किया जा सकता है। इस रूप में हायावादी काव्यभाषा का प्रतिनिधित्व एक स्तर पर पन्त की काव्यभाषा करती रही है। हायावाद के साथ अतिशय कल्पना-मीह और शब्द-झीड़ा के असुखद अनुभवों के जोड़े जाने में अपना योगदान देने के बावजूद पन्त ने अपनी पनी चाक्षुष संवेदना का परिष्कृत दिया है, और हायावाद के बाद की काव्यभाषा को अपने काव्य-व्यक्तित्व में समाविष्ट करने की कोशिश की है, इससे पन्त की काव्यभाषा-या कि पन्त की रचना-प्रक्रिया-को लेकर दो तरह की प्रतिक्रियाएँ उद्भूत होती हैं।

यह अपने में एक विरोधाभास है (और इसका अनुभव एक-बारगी अटपटा लग सकता है) कि जिस कवि ने ब्रजभाषा की रहस्य, कृष्णारिक कविता के प्रति विरोध-भाव अपने समानधर्मियों की तुलना में सब से अधिक जोश के साथ प्रकट किया था (‘दृष्टव्य’ ‘पल्लव’ का ‘प्रवेश’ तथा ‘हायावाद : पुनर्मुल्यांकन’) उसकी सड़ीबोली की हायावादी कविता में रहस्यियाँ सब से जल्दी विकसित हो गईं। यह भी एक रोचक विडम्बना है - मल्ल की इसका उल्लेख अप्रासंगिक लगे - कि अलंकरण और कल्पाकार की महत्त्व देखाई पारवती ब्रजभाषा-काव्य पर अपना सबसे बड़ा कवि ने स्वयं बिलकुल सही-सँवरी सड़ीबोली में प्रकट किया। एक दृष्टान्त रसा का रसा है - ‘ब्रजभाषा के उन्नत-माल में इन कविवरों की छाया के होप, उनकी उपमाओं के शाय-प्रष्ट महुका, उनके कामलवदन में इनके वत्साचार के नर-नाच, उनके सुसुमार कों में इनकी वासना की विरहाग्नि का

असह्य ताप सदा के लिए बना ही रहेगा । उसकी उदार छाती पर इन्होंने पहाड़ रख दिया ।^१

कविता की अष्टता की पहचान सब से अच्छे ढंग से इसी तरह हो सकती है कि उसे बनानेवाली काव्यभाषा व्यक्तित्ववान् हो, उसके अन्तर्गत निर्मित होता हर अनुभव-संवेदन या कल्पना-रूप सही अर्थों में सजेन लो, रुढ़ प्रतिस्थितार्थ न उद्धृत करे । कवि पंत, निराला और प्रसाद की तुलना में अपने सारे शब्द-वैभव और कल्पनात्मक समृद्धि के बावजूद भाषा के साथ गहरी संसक्ति नहीं रख सके हैं, जिससे अनुभव-संवेदन में साधक उन्मेषा रच-सक सके ।

‘ पल्लव ’ से पूर्व की रचनाओं में ‘ वीणा ’ और ‘ ग्रंथि ’ अपने में कोई महत्त्वपूर्ण कोशिश नहीं है । उनके द्वारा यह पता चलता है कि कवि अपने प्रारंभिक काव्य-सृजन से पाठक-वर्ग को आन्दोलित करनेवाला नहीं । अलंकरण-चेष्टा यहाँ अधिक है - विशेषतः ‘ ग्रन्थि ’ में । कहीं-कहीं कवि ने जिन नवीन अप्रस्तुतों की नियोजना की है, वे कवि की कल्पना-दामता का परिचय देते हैं :

(इन गढ़ों में - रूप के आवर्त्त-से -

धूम-फिर कर, नाव से किसके नयन

है नहीं डूबे, मटककर , अटककर,

मार से जब कर तरुण सौन्दर्य के ?)

यहाँ प्रिया के गाल पर पड़नेवाले गढ़ों के प्रति जाकणीज को मेंबर में पड़ी नाव के अप्रस्तुत में रूपायित कर कवि ने अपने सौन्दर्य-जीव में निहित नवीनता का परिचय दिया है । इसी तरह ‘ वीणा ’ की ‘ प्रथम रश्मि ’ कविता अपने विधान में सफल बन पड़ी है । प्रमातकालीन प्रकृति, जगृति और नवोन्मेषा - तीनों अनुभव-स्तरों का समान वास्वादन यहाँ किया जा सकता है । हाथावाही कविता पूर्व इस तरह का वैशिष्ट्य अनुभव (यद्यपि वह अपनी प्रारंभिक अवस्था में है) विकसित करके की कोशिश नहीं की गई थी । कवि पद्यांगी को उसके सामान्य रूप में न केवल आभरण के प्रतीक रूप में देखता है :-

प्रथम रश्मि का आना रंगिणि ?

तूने कैसे पहचाना ?

कहाँ, कहाँ है बाल-विहंगिनि !

पाया तूने यह गाना ?

‘ पल्लव ’ (१९२८ ई०) एक रूप में हायावादी काव्यभाषा के एक पक्ष चित्रात्मकता, नयी कल्पनात्मक कवियों, शब्द-अव्यय का बढ़िया उदाहरण है। ‘ पल्लव ’ से कवि पन्त की सीमा और संभावना - दोनों के विषय में कुछ सूत्र हाथ लगते हैं। प्रणयानुभवों के वर्णन में वे कभी तो प्रतीकों में इतनी सूक्ष्मता उदात्तता समाविष्ट कर देते हैं (शायद नारी के प्रति रीतिकालीन कवियों की स्थूल दृष्टि की प्रतिक्रिया स्वरूप) कि संसलता टिकने नहीं पाती -

तुम्हारे कूने में था प्राण,
संग में पावन गंगा-स्नान ;
तुम्हारी बाणी में कल्याणि ।
त्रिवेणी की लहरों का गान ।
अपरिचित कित्तिन में था प्रातः,
सुधामय-सौँसों में उपचार ।
तुम्हारी हाया में बाबार,
सुखद धैष्टावीं में बामार ।

यहाँ एक पंक्ति अवश्य संवेदनशील श्रृंगारिकता की निर्मित करती है-
‘ सुधामय सौँसों में उपचार । ’ उपचार की अवस्थिति प्रेयसी की सुधामय सौँसों में कर कवि ने प्रणय-भाव को सूक्ष्म स्तर पर वात्सीय बनाया है ।

कभी प्रतीकों की नियोजना अतिरिक्त भावावेश का संकेत देती है,
जैसे कुछ-कुछ बच्चन की ‘ मधुशाला ’ के उन्माद का पूर्वभास कहा जा सकता है :

कभी तो अब तक पावन प्रेम
नहीं कबलाया पापाचार,
जुई मुकामी ही मदिरा बाब
हम, क्या गंगाजल की बार ॥

(१४६)

हृदय । रौ, अपने दुःख का मार ।
हृदय । रौ, उनको है अधिकार ।
हृदय । रौ, यह जड़-स्वैच्छाचार,
शिशिर का-सा समीर-संचार ।

हायावाद की नयी लहर में अपने ढंग से विकसित होनवाली
लाक्षाणिकता का प्रतिनिधित्व इस तरह के प्रयोग करते हैं, जिनकी ओर आचार्य
रामचन्द्र शुक्ल ने संकेत अपने इतिहास में दिया है -

उष्ण का था उर में आवास,
सुकुल^{का} मुख में मृदुल-विकास ;
चौदनी का स्वभाव में भास
विचारों में बच्चों की सोँस ।

प्रेमास्पद की रूप-रूढ़ि और भाव-रूढ़ि के वैशिष्ट्य-

ताज़गी, मृदुलता, दीप्ति, निदोषता और मौल्यन - को इन सूक्ष्म लाक्षाणिक
प्रयोगों ने नये ढंग से चित्रित किया है । अन्तिम दो पंक्तियाँ विशेषतः मार्मिक
बन पड़ी हैं ।

“ पल्लव ” की “ वीचि - विलास ” संबोधनात्मक कविता है ।

पंत की मूर्ति-अमूर्ति अप्रस्तुत विधायिनी कल्पना-सामर्थ्य का अच्छा परिचय इस कविता
से मिल सकता है । “ लहर ” की कवि तरह-तरह से विविध रूपों में चित्रित करता
है । दो-एक वंश उद्धृत किये जा रहे हैं :

गूढ़-सोँस सी यति-गति हीन
कपनी ही कप्त में लीन,
सकल कल्पना -सी साकार,
पुनः पुनः प्रिय, पुनः मीन ;
हुन अज -स्मिति सी सुकुमार,
मयी-रहित, पर मधुर अपार,
खिल पछती हो बिना विचार ।

कवि एक के बाद एक नवीन अप्रस्तुतों की रचना करता चलता है । उनका प्रस्तुत लहर के जीवन से क्या संबंध है, कहों तक वे उसे सार्थकता प्रदान कर रहे हैं, कवि इसकी चिन्ता करता नहीं प्रतीत होता । इतने नये-नये अप्रस्तुतों की इतने उत्साह के साथ आयोजना इस बात का प्रमाण है कि कवि कल्पना-चित्रों की निर्मिति को अपने में महत्वपूर्ण समझता है । इस तरह के खण्ड-चित्र कोई समग्र प्रभाव हमारी चेतना पर नहीं छोड़ते । ' लहर ' प्रसाद की भी एक कविता है, जिसमें लहर उनके अनुभव-संवेदन से रस-बस जाता है, लहर और मानवीय अनुभूति का संश्लेष हो जाता है । पंत के ' दीप्ति-विलास ' में ऐसा कुछ नहीं पाया जाता, इसीलिए पंत के संबंध में यह मानना होगा कि वे कल्पना के-उसमें भी चित्रात्मक कल्पना के — कवि हैं, उनकी काव्यभाषा को अनुभव की जटिलताओं से जूमना प्रीतिकर नहीं लगता । एक समय था, जबकि समग्र प्रभाव-कवि को जैसे बिना पाठक पंत के इन कल्पना-चित्रों पर रीकता था । प्रसाद और निराला के जटिल-सूक्ष्म काव्य से पहचान होने पर यह बात एक रोचक विडम्बना लगती है कि किसी समय छायावादी काव्य के केन्द्र में इन कल्पनात्मक चित्रों को ही रखा जाता था ।

' पल्लव ' की ' मधुकरी ' और ' मोह ' शीर्षक कविताओं में कवि ने मध्यकालीन काव्य में स्वतंत्र अस्तित्व न रखपाने वाली प्रकृति के प्रति अपने सहज वाक्यांश की अभिव्यक्ति करते हुए जैसे प्रकारांतर से ऐतिहासिक एकान्तिक नारी-जुगार संबंधी दृष्टिकोण की वर्णना की है । यह प्रवृत्ति ' मोह ' कविता में अधिक उज्जागर हुई है !

होह दुर्मी की मुहु छाया,

तोह प्रकृति से भी माया,

बाँले, तीरे बाँले-बाँले में कैसे उलझा हूँ लोचन ?

कल की है इस का की ।

ऐतिहासिक जुगार-वर्तित्व के विरुद्ध प्रकृति के प्रति उपरि इस विशद वाक्यांश का सहज वाक्यापन इस अंश में किया जा सकता है ।

तज कर तरल तरंगों को,

हन्त्र धनुष के रंगों को,

तेरे मू-मंगों से कैसे बिखता हूँ निज मृग-सामन ?

भाषा के इस निखर रूप में कवि की कृत्रु-निर्मल सौंदर्या प्रभावी बन पड़ी है ।

‘ पल्लव ’ की ‘ छाया ’ कविता कवि की कल्पना- अतिरिक्त और शब्द-अव्यय की प्रवृत्तियों का कड़ी दूर तक पोषण करती है । कवि की सौंदर्यशीलता का यहाँ योग नहीं है । इसे पढ़ते हुए ऐसा लगता है, छाया केवल माध्यम भर है, अल में तो कवि मानाविष कल्पना कवियों की नियोजना करना चाहता है । इसमें संदेह नहीं कि इन कल्पना-चित्रों में से कुछ अपने में मार्मिक बन पड़े हैं, लेकिन उनका छाया के अनुभव सौंदर्य से कोई रिश्ता नहीं जुड़ पाता (दम्पन्ती और दुपद-सुता की बिंब-कवियाँ द्रष्टव्य हैं ।) । कई बार कवि अमूर्त उपमानों की सृष्टि करता चलता है :

तरुवर की छायानुवाद-सी ,

उपमा-सी, भावुकता-सी,

अविदित भावाकुल-भाषा सी,

कटी-कूटी नव कविता-सी ;

पड़तावे की परछाई -सी

जुम मू पर छाई हो कौन ?

दुबलता-सी, गँढ़ाई -सी,

अपराधी-सी मय से मौन ।

लेकिन ये घारे अस्फुट छाया ‘ से बिल्कुल असंपुक्त रहते हैं । उधे ‘ पड़तावे की परछाई-सी ’ कहकर कवि अपनी सूक्ष्मीकृत उपमान-योजना से पाठक को एकबारगी अस्तुत और विमुग्ध मँड कर छे, लेकिन संश्लिष्ट रूप-सृष्टि और भाव-सृष्टि का संकेत की इन्हीं सामता नहीं है । छाया जैसी निपट अमूर्त-सूक्ष्म और काव्य-विषय के स्तर पर प्रतिष्ठित होने में परंपरा से जुड़ेन वस्तु को छेकर कवि मनःस्थिति की प्रकट या अनुभव की किसी साधकता को स्थापित

कर सकता था, उसी रूप में 'हाया' पर रची कविता साथीक और भव्य बन सकती थी। उपमानों का इस तरह से अंतर लगा देना अपने में कुछ बहुत स्पृहणीय नहीं है। यों हाया से इनके संबंधगत वाचिंत्य का ध्यान आर न रखा जाए (यद्यपि रचना-प्रक्रिया के समीचीन विश्लेषण की दृष्टि से यह अनुमान ठीक नहीं) और इन कल्पना-कवियों को उनके स्वतन्त्र रूप में देखा-परखा जाए, तो पत की - हायावादी कवि की - नयी विकसनशील सड़ीबोली में अमृतपूर्व अभिव्यंजना-शक्ति का परिचय मिलता है। यहाँ लौम और तृप्ति जैसी अमूर्त वृत्तियों को परंपुर क्रियात्मक बनाकर कवि ने प्रस्तुत किया है :

कभी लौम-सी लंबी होकर,
कभी तृप्ति-सी होकर फिर पीन,
क्या संवृत्ति की अचिर मूर्ति तुम
सजनि ! नापती हो स्थिति हीन ?

विश्व के सारे कार्य कलाओं के मूल में छिपी शक्ति की अनिवार्यता के प्रति जिज्ञासा-भावना हर हायावादी कवि में रही है। 'मौन विमन्त्रणा' कविता में कवि ने क्रमानुसार सुकुमार-परुष चित्रों की अवतारणा कर इस जिज्ञासा-भावना की सुन्दर अभिव्यक्ति की है। एक सुकुमार चित्र प्रस्तुत है :

धस्त वसुधा का यौवन-भार
गूँज उठता है जब मधुमास,
विद्युर-उर के - से मुडु उड़गार
सुकुम जब सुल पड़ते सोच्छ्वास,
न जाने सीरम के मिस कौन
सदृशा मुक्त मेकता मौन !

यहाँ पर पत प्रकृति के यौवन की नयी संवेध में रसित है। ध्वनि और गंध के संश्लेष से वर्णित श्री की मादकता का अनुभव व्यं के स्तर पर गतिशील बना रहता है। इस तरह का व्यंजक पिछले हायावादी शैली में ही हो सकता था। तीसरी पंक्ति का जो सुकन-अमूर्त एवं सुकुमार अस्तुत है, वह कही से कुछ कवि की कवि में सुकन और औसत प्रक्रिया का एकदम अद्वैत अंकन करता है

और इसी बिन्दु पर जाकर बिंब बन जाता है -

विधुर उर के से मृदु-उड़गार

कुसुम जब खुल पड़ते सौन्दर्यवास ;

इतने सुकुमार दृश्य के मूल में किसी विराट शक्ति की
अवस्थिति की संभावना उसकी विराटता की और मध्य बना देती है :

न जाने सौरभ के मित कौन

सदृशा मुझे भजता मौन !

इसी का पूरक एक मयानक चित्र (वस्तुतः सुकुमार और
मयानक दो विरोधी जीवन - दृश्य के रूप में न दैत जाकर एक दूसरे के पूरक समझे
जाने चाहिये ।) द्रष्टव्य है -

दुग्ध जल-सिखारों को जब वात

सिन्धु में मथ कर फैनाकार,

बुलबुलों का व्याकुल-संसार

बना विधुरा देती ज्ञात ;

उठा तब लहरों से कर कौन

न जाने, मुझे झुलाता मौन !

कौमल और परुष दोनों प्रकृति दृश्यों के मूल में किसी
सत्ता की अवस्थिति का विश्वास है उस सत्ता की विराटता को संतुलित और संपूर्ण
बनाता है ।

‘ बादल ’ कविता से एक बार फिर पंत की चित्र-विचित्र कल्पनाओं
का परिचय मिलता है । ‘ बीचि-विलास ’ और ‘ छाया ’ की तरह यहाँ भी एक
समग्र प्रभाव निर्मित नहीं हो पाता । निराशा के ‘ बादल-राग ’ के अन्तर्गत निर्मित
६ चित्रों में बादल का एक विराट-व्यापक स्वरूप अंकित होता है - लेकिन यहाँ तो
बादल कवि पंत की कल्पना के अनुसार रूप ग्रहण करते चले हैं, चित्रों में अव्यक्ति
का योग नहीं है । इस तरह पंत के बादल में वायवीयता अधिक है, उसका व्यक्तित्व
नहीं बन पाया है । समन्वित प्रभाव और व्यक्तित्व निर्माण की कौशलों (जो-
एक बार फिर कहना हीमा - कैवट रचना के आवश्यक गुण है) को उलग कर सिर्फ

कल्पना-सामग्र्य के रूप में इस कविता पर दृष्टिपात किया जाए, तो कई एक सुन्दर चित्र देखे जा सकते हैं। एक चित्र है -

बुदबुद-धुति तारक-बल-तरलित
तम के यमुना जल में श्याम
हम विशाल जंवाल-जाल से
बहते हैं अमूल अविराम ,

दूसरी तरह का कल्पना-वैभव वहाँ देखा जा सकता है, जहाँ कवि बादल का वर्णन करने के लिए सूक्ष्म उपमानों की आयोजना करता है। मानवीय जीवन-स्थितियों भी साथ-साथ बालौकिक हो उठती हैं -

धीरे धीरे संशय से उठ
बढ़ अपयश से शीघ्र बहोरि,
नम के उर में उमड़ मोह से
फैल लालसा से निशि-मोर ;

हन्द्रचाप सी व्योम-मूकटि पर
लटक मौन चिन्ता से घोर,
बौन भरे विप्लव -मय से हम
हा जाते द्रुत चारों ओर ।

ये उपमान पहली नज़र में सिर्फ़ चामत्कारिक लग सकते हैं, क्योंकि इस तरह की सूक्ष्म-अमूर्त अप्रस्तुत-योजना (बादलों के वर्णन में) परंपरा में नहीं है - लेकिन अगर हमके दृश्य-मंचा को केन्द्र में रखा जाए, तो इनमें चामत्कारिकता के स्थान पर सार्थकता की प्रतीति होगी। यथायथः संशय और बादल में कोई साम्य नहीं। यही स्थिति अपयश, मोह, लालसा, मौन चिन्ता, विप्लव मय की है। लेकिन मानस में उनके उच्च की गति वाकाश में उदित होते बादल की गति से मिलती-जुलती है। इस सूक्ष्म साम्य को कवि-दृष्टि ने पहचाना है। इस दृष्टि से पुष्पाय सिंह का यह विचार संगत नहीं प्रतीत होता, जो उन्होंने निराशा में 'बादल-राग' से पीत में 'बादल' की तुलना के प्रसंग में रखा है -
'संशय-सा उठना, अपयश-सा बढ़ना' और 'लालसा-सा फैलकर हा जाना'

सिर्फ एक मनोविज्ञानिक वाचन-भर बनकर रह जाते हैं ।^१

कहीं-कहीं कवि की कल्पना छुटिपूर्ण जाती है, जैसे निम्न छंद में कवि के ध्वनिगत विप्रम के कारण :-

कभी अचानक मृतों का -सा
प्रकटा विकट महा वाकार,
कड़क, कड़क, जब खँसते हस सव,
धरती उठता है सँसार ,

बादल की गड़गड़ाहट के लिए 'कड़क, कड़क' ध्वनि का प्रयोग छुटिपूर्ण है ।^२ कड़क ध्वनि बिजली के साथ जितनी जुड़ती है, उतनी बादल के साथ नहीं । दूधनाथ जी ने ठीक ही कहा है - ध्वनि -माधव का इतना उल्लंघन अजीब लाता है ।^३ यहाँ पर इतना जोड़ देना होगा कि पंत की सूक्ष्म-सुलभ ध्वनि-गंध-संवेदना के परिप्रेक्ष्य में यह छुटि वास्तव्यपूर्ण जाती है ।

पन्त की कल्पना-श्रीछा का सब से उच्छ्वस्त रूप स्याही की बूँद^४ शीष्क कविता में देखा जा सकता है ।^५ स्याही की बूँद^६ के लिए कवि तरह-तरह की कल्पनाएँ करता है, जिनमें से एक वंश की उद्बुधत करना उचित रहेगा :

अर्ध-निद्रित-सा, विस्मृत-सा
न बागृत-सा, न विमूर्छित -सा,
अर्ध-जीवित-सा, जी मृत-सा,
न हर्षित-सा, न विमर्षित -सा,

गिरा का है क्या यह परिहास ?

'पल्लव' की परिवर्तन^७ कविता अपने रचना-संगठन में अपेक्षाकृत प्रौढ़ है । पंत की छुटि कल्पना-चित्रों में अधिक रमती है, किसी मुख्य या संवेदना का विविध, उपमाओं में केवल उनकी मुख्य-रचना -भूमि है । इस दृष्टि से परिवर्तन^८ जैसी कविता उनके कृतित्व के परिप्रेक्ष्य में एक सुखद वास्तव्य है, जिनमें

(१) निराछा : वास्तव्यता वास्या, पृ० ३१०

(२) वही, पृ० ३१०

कवि ने मानवीय नियति की क्रूरता और फलस्वरूप मानवीय जीवन की विडम्बना को विविध प्राकृतिक दृश्यों तथा मानवीय स्थितियों को सापेक्षाता में अभिव्यक्ति दी है। सामान्यतः कोमल अप्रस्तुतों के चयन में पंथु छायावादी कवि पंत किस कुशलता से नुक्क पल्लव चित्रों की आयोजना इस कविता में करते हैं, यह द्रष्टव्य है। पंत के हृद-विधान की मौलिकता और कलात्मकता वास्तविक रूप में परिवर्तन में उमरी है। इसी कविता में पंत ने कुछ विराट् चित्रों की भी नियोजना की है जो वासुकि सहस्र फन, नृसिंह नृप जैसे बिंबों में देखे जा सकते हैं। सांगरूपक किस तरह कवि के अनुभव-संवेदन में रस-बसकर (इस तरह ब्यौरवार वर्णन है अलग होकर) बिंब में संक्रमित हो जाता है, यह इन अंशों में देखा जाना चाहिए :

जैसे वासुकि सहस्र फन ।

लदा अलङ्घित चरण तुम्हारे चिन्ह निरन्तर

झाड़ रहे हैं जा मैं विदात वदाःस्थल पर ।

शत शत फेनीचूवसित स्फूर्ति फूटकार मयंकर

धुमा रहे हैं घनाकार जगती का ज्वर

मृत्यु तुम्हारा गहल दंत, कंकु कल्यांतर,

अखिल विश्व ही विवर,

वक्र कुण्डल

दिह्नमल !

मथानकता का ताण्डव -मृत्यु इस विशिष्ट वर्ण-विन्यास में रचि गई वासुकि सहस्र फन के सांगरूपक पर आधारित बिंब में मध्य बन पड़ा है। यह अनुभव स्पष्टणीय है (विशेषतः कल्पना प्रेमी कवि पंत के संदर्भ में) कि सहस्र फनवाले वासुकि के बिंब में निहित विराटता जीवन के संवर्ण और विकरालता को पूरी - पूरी अभिव्यक्ति देती है। इस तरह एक ही बिंब में विराटता और जटिलता की सामान्यतः दुर्लभ अवस्थिति का अनुभव रचना के स्तर पर तोषाजनक है। परिवर्तन के विकराल रूप से अज्ञान कवि-मानस इस अंश के अंत तक इतना परिवर्तन हो जाता है कि हृद की अन्तिम दो पंक्तियों में धिक् एक-एक शब्द से निमित्त करता है -

वक्र कुण्डल

दिह्नमल !

यह सामिप्राय है । पूरे हृद का समग्र प्रभाव इस तरह की योजना के बिना अज्ञात रह पाता, यह कहना कठिन है ।

मानवीय जीवन की बेबसी और अधूरेपन तथा उसी उत्पन्न विषाद का जक सामान्यतः पंथ की मुख्य रचना-भूमि नहीं है, किन्तु परिवर्तन में उन्होंने इसका संस्पृश किया है :

जगत की शत कातर चीत्कार
बैधतीं बधिर, तुम्हारे कान ।
जुष्ट-प्रौढों की काण्ठगत धार
सींचतीं उर पाषाण ।

यहाँ 'बधिर' जैसा प्रयोग में सिर्फ परिवर्तन की निष्पूरता नहीं व्यंजित हुई है, कवि मानवीय जीवन की अस्थायी स्थिति, विडम्बना और अधूरेपन को भी अभिव्यक्ति देता है । अन्त तक कवि तत्त्व-बोधकर परिवर्तन के प्रति दार्शनिक दृष्टिकोण अपना लेता है । संघर्ष को काफ़ी दूरी तक ले जाकर अन्त में संतुलन प्राप्त करने की कोशिश जैक छायावादी कविताओं में देखी जा सकती है । अन्तिम हृद में कवि परिवर्तन की 'महाबुधि' के रूप में विराट् परिकल्पना करता है, जिसकी लहरों के रूप में सारे लोकों का अस्तित्व है । दो संकितियाँ रखी जा रही हैं

जैह महाबुधि ! लहरों से शत लोक, चराचर
झीड़ा करते सक्त तुम्हारे स्फूर्तित बदा पर,

संतुलित और उदात्त संवेदना के अनुसार इस चित्र में विराटता है, जटिलता नहीं । यों 'परिवर्तन' कविता माक्या-गरिमा के कारण मव्य बन पड़ी है, लेकिन अतिविक्रम का मोह उसमें भी है । एक ही पदा-परिवर्तन का वार्तककारी स्वल्प - तरह-तरह की कल्पना-क्षक्तियों में उमरता है । हसीलिख की-कमी अनुभव-संवेदन न्यून लगने लगता है ।

जमे आठ काव्य-संस्करण 'सुजन' (१९३२ ई०) में पंथ में 'पल्लव' के 'वै कष्टरूप-विमान का काव्यत्व नहीं प्रदर्शित किया है, लेकिन यह नहीं कहा जा सकता कि उन्होंने काव्यभावना में कोई महत्वपूर्ण गुणात्मक

उन्मेष मरा है। प्रणय-स्थितियों के अंश में उनकी काव्यभाषा प्रसाद तथा निराला की तरह मांसल और प्रसर नहीं हो सकी है, जिससे एक संभ्रम यासम्मोहन की अनुभूति के अलावा कोई विशिष्ट, मरी-मूरी सार्थकता नहीं सिरजने पाती, 'भावी पत्नी के प्रति' कविता में भाव और अभिव्यक्ति की सुकुमारता और सरसता की एक सम्यक् बहुत सराहना हुई थी, लेकिन गहराई में टटोलने पर उसमें प्रगाढ़ता नहीं नजर आती। पंत ने प्रणय-दृश्य के अंश में भाषा का जिस तरह से उपयोग किया है, उससे लगता है, जैसे कवि में भाषा को प्रयासपूर्वक काव्यात्मक बनाने का आग्रह है, प्रणयानुभव की उष्णता, मादकता, ताजगी को भाषा में रसाने-बसाने की ललक उत्पन्न नहीं है। इसीलिए इन चित्रों में वायवीयता अधिक है - पंत की ही कल्पना -अनुसार उन्हें इस तरह सम्मका जा सकता है :

न जिसका स्वाद-स्पर्श कुछ ज्ञात ;

कल्पना हो, जाने, परिमाण ?

प्रिये, प्राणों की प्राण !

इस वायवीयता के फलस्वरूप उनके शब्द रूढ़ और नवोन्मेष से शून्य लगते हैं। हायावाद की शब्द-रूढ़ि कानन में महादेवी के साथ पंत के प्रयोगों का विशिष्ट योग है।

इस दृष्टि से 'गुर्जर' की 'बाज रहने दो यह गृह काज' कविता अववाद है। वहाँ शरीर साहचर्य के लिए बाहुल्यता (और वह भी घरेलू वातावरण के परिदृश्य में) का बहुत निश्चल-वात्मीय रचाव भाषा में जुवा है -

बाज रहने दो यह गृह-काज,

प्राण ! रहने दो यह गृह-काज ।

बाज जानि कैसी वातास

होइती सौरभ-रस्य उच्छ्वास,

प्रिये, लालच-लालच वातास,

जना रौबों में सौ वमिलाज ।

यह 'जानि कैसी वातास' ही ध्वारे परिवेश की मादक, प्रीतिकर लवा साझा बना देती है। प्रिया से की जानेवाली यह मनुहार कवि द्वारा ^{मैत्री-संवर्ण} ~~होडीवाली~~

में रस-रस गई है ।

पंत के नारी-सौन्दर्य के चित्र संश्लिष्ट नहीं की जा सकते ।
नियोजित प्रतीकों में अतिरिक्त वायवीयता से सौन्दर्य के प्रति (प्रणय की भाँति ही)
एक विस्मय-भाव या अधिक-से-अधिक आदर-भाव उपजता है । रीतिकालीन स्कान्तिक
स्थूल शृंगार-दृष्टि के मुकाबले यह मूल ही शुरू-शुरू में आकर्षक लगता रहा हो,
लेकिन कविता में अनुभव का मापना से तादात्म्य नहीं हो पाता । ' रूप-तारा तुम
पूर्ण प्रकाम ' की कुछ पंक्तियाँ उद्धृत की जा रही हैं :

तारिका सी तुम दिव्याकार
चन्द्रिका की फँकार ।
प्रेम-पंखों में उड़ अनिवार
अक्षरी सी लु मार,
स्वर्ग से उतरी क्या सीढ़गार
प्रणय-हंसिनि सुकुमार ?
हृदय-सर में करने अक्षितार,
रजत-रति, स्वर्ण-विहार ।

यहाँ सिवाय एक उदात्त-मूल भाव के (जिसका कविता में
कवि की हृन्मयी प्रकृति से कोई संबंध नहीं) किसी भी तरह संश्लिष्ट नारी भूति
नहीं बनी पाती । और तरह से प्रेम्सी के आंतरिक और बाह्य व्यक्तित्व का
विवरण करने के बाद कवि जिस तरह से कविता का समापन करता है, वह उसकी
जटिलता सूक्ष्म रचना-प्रक्रिया का परिचायक है :

कल्पना तुम्हीं एकाकार,
कल्पना में तुम बाँठी याम ;
तुम्हारी हवि में प्रेम-अवार,
प्रेम में हवि अनिराम,
अखिल हृन्मायी का संसार
स्वर्ण-हवि में निव नद अनिराम,
कद नहीं मानसि । तुम आकार
बैठ दो एक-आपना ।

ऐसा लगता है , कवि प्रेयसी का स्तवन कर रहा है। सारी विशेषताओं की परिणति देह दो एक प्राण * की तान में होती है, जो संवेदना को परंपरित बनाती है ।

* बादल * की तरह * चोंदनी * पर भी पत न कवितारें लिखी हैं । * गुंजन * में * चोंदनी * कीष्कि से दो कवितारें हैं । एक में * चोंदनी * कवि की कल्पना में ढलकर रुग्ण जीवन-बाला बन जाती है । चोंदनी के लिए यह कल्पना बिल्कुल नयी और अजीबो-गरीब है -

जा के दुख-दैन्य शयन पर
यह रुग्णा जीवन-बाला
रै कब से जाग रही , वह
आँसु की नीरव माला ।

पीली पड़, निर्बल , कौमल
कृश-देह-लता कुम्हलाई ;
विकसना, लाज में लिपटी,
साँसों में शून्य समाई ।

अपनी सारी क्लीनता के बावजूद चोंदनी का यह चित्र अपने अटपटपन में न दृश्य-संवेदना में कोई गुणात्मक उन्मेष भरता है, न ही अनुभावन-दामता बढ़ाता है ।

* चोंदनी * पर लिखी गई दूसरी कविता खण्ड-खण्ड कल्पनावी का समुच्चय है। एक कल्पना -चित्र का दूसरे कल्पना-चित्र से कोई संबंध नहीं है । कवि अपनी कल्पनात्मक उड़ान के बहुविध रूप इस कविता में दिखाता है, लेकिन कोई सारतम्य न होने से चोंदनी की सुस्पष्ट रूप-रूबि या भावहरि निर्मित नहीं होने पाती । कहीं तो वह नववधू रूप में परिकल्पित है !

दिन की धामा कुलस्मि बन
बाई निरि-निमृत शयन पर,
वह हवि की कुई-सुई-सी
मूढ़ मधुर-लाव से भर-भर ।

और कहीं लघु परिमल का घन या सुख का उमड़ा सागर बन जाती है :

वह लघु परिमल के घन-सी
जो लीन वनिल में अविकल
सुख के उमड़े सागर-सी
जिसमें निमग्न उर तट-स्थल ।

‘ गुंजन ’ की ‘ एक तारा ’ और ‘ नौका - विहार ’ कविताओं के प्रकृति-पर्यवेक्षण अपने भाषिक विधान में पंथ की तीव्र प्रसर दृश्य संवेदना का बढ़िया उदाहरण प्रस्तुत करते हैं । ‘ एक तारा ’ में वारंभिक सांध्यकालीन वातावरण का अंकन बिलकुल नर ढंग से हुवा है ।, संध्याकालीन निस्तव्यता की व्यंजना ध्वनियों के कोमल संघर्ष में यों उभरती है :

पत्रों के आनत क्वरों पर सौ गया निखिल वन का मर्मर,
ज्यों वीणा के तारों में स्वर ।

संध्याकालीन नीरव वातावरण में वायु की मर्मर ध्वनि के धन जाने की अपेक्ष में सुदृढ-सुकुमार स्थिति को कवि ने एक उत्कृष्ट ध्वनि-बिंब में है विकसित किया है - ‘ ज्यों वीणा के तारों में स्वर । ’ पहली पंक्ति का लाक्षणिक, कोमल प्रयोग विशेष रूप से द्रष्टव्य है, जो कवि की सुदृढ कल्पना का प्रतिकरुण है ।

जैसे कवि ने वर्ण-परिवर्तन की प्रक्रिया को संवेध बनाने के लिए एक सजीवा मौलिक बिंब रचा है :

लहरों पर स्वर्ण-रत्न सुन्दर पड़ गई नील, ज्यों क्वरों पर
बरुणाई प्रसर-शिशिर है डर ।

संध्या समय सूर्य की स्वर्णमि किरण का नील पड़ जाना स्वाभाविक प्रक्रिया है, अर्थात् के स्तर पर उसके उन्मुख अंकन के लिए कवि ने वर्ण-परिवर्तन संबंधी मानवीय जीवन से जुड़ा एक बिंब प्रस्तुत किया है - ‘ ज्यों क्वरों पर बरुणाई प्रसर-शिशिर है डर । ’

शिशिर में क्वरों की बरुणाई में नीलापन वा जाता है, यही

स्थिति संध्याकाल में प्रारंभ होते अंधकार की ग्रहण करती सूर्य की स्वर्ण-रेख की है। वर्ण-रूपान्तरण का यह सैद्ध चित्र बेजोड़ है।

पंत की काव्यभाषा दृश्य-संवेदना का सही ढंग से जोखण करती है, लेकिन जब अस्तित्व की जटिलता या व्यक्तिगत द्वन्द्व जैसी किसी भावभूमि में वह प्रविष्ट होती है, तो व्यक्तित्व नहीं रच पाती। 'एक तारा' इसका अच्छा उदाहरण है। संध्याकालीन आवश्यक शांत पृष्ठभूमि के चित्रण के बाद कवि जब तारे का अंकन शुरू करता है, तो उसे एकाकी व्यक्ति का प्रतीक मान लेता है :

क्या उसकी आत्मा का चिर-धन स्थिर, अमलक नयनों का चिन्तन ?

क्या सौंज रहा वह अपनापन ?

दुलैन रे दुलैन अपनापन, लगता यह निखिल विश्व निजै

वह निष्फल इच्छा से निर्धन ।

एकाकीपन का अंकन आगे होता चलता है। यह ठीक है कि यह अंकन अपने में अंतर्गत नहीं है, लेकिन साथ ही दृश्य-संवेदना वाले अंकों की तरह इसमें कोई गुणात्मक रचाव नहीं पाया जाता। कविता की परिणति तो कवि दार्शनिक रीति से करता है, तारा उसे अंततः ब्रह्म-स्वरूप लगता है। दार्शनिक परिणति से उद्भूत गरिमा का विप्रमम मोह कविता के समूचे प्रभाव की दांति पहुँचाता है।

पंत की चित्रात्मक कल्पना का दूरगामी निर्वाह नौका विहार के कविता में हुआ है। प्रारंभ में गंगा का तापस-बाला के रूप में मानवीकरण हुआ है। नौका-विहारकाल में दृष्टि-केन्द्र में टिके एक-एक प्राकृतिक दृश्य को कवि चित्रात्मक रीति से अंकित करता है, लेकिन 'एक तारा' की ही तरह इस कविता की भी नियति है। अंत तक पहुँचते - पहुँचते कवि दार्शनिक निष्कर्ष निकालने लगता है -

जहाँ जहाँ लगती है नाव पार

उर में बाँधीकित सत विचार ।

सब पारा सा ही का का झम, शास्वत इस जीवन का उद्गम,

शास्वत है गति, शास्वत संगम ।

इस तरह एक विशुद्ध प्राकृतिक कविता से निर्मित होनेवाला प्रभाव विखण्डित हो जाता है । प्रकृति-चित्रण और दर्शन के माष्ठा-स्तर एक दूसरे में घुल-मिल नहीं पाते, फलतः कविता समग्र रूप में नहीं बन पाती ।

‘ गुंजा ’ के बाद पंत का काव्य-स्वर बदल जाता है, उनकी चेतना क्रमशः वस्तुवादी हो जाती है । ‘ युगांत ’ (१९३६ ई०) ‘ युगवाणी ’ (१९३६ ई०) , ‘ ग्राम्या ’ (१९४० ई०) की रचनाएँ इसका प्रतिनिधित्व करती हैं । ‘ युगांत ’ में स्वयं पंत जी के अनुसार ‘ पल्लव ’ की कौमल कला का अभाव है ।^१ ‘ दूत मरौ जगत के जीर्ण पत्र ’ कविता में प्रसर-जीजस्वी चेतना कवि की तन्मूर्ण माष्ठा में व्यक्त होती है । जागरण की कामना सूक्ष्म-उदात्त होकर मुखरित हुई है :

दूत मरौ जगत के जीर्ण पत्र
ह प्रस्त ध्वस्त, ह शुष्क जीर्ण ।
हिमताप पीत, मधुवात-भीत,
तुम कीतराग, जड़, पुराचीन ॥

इस समीक्षाओं ने बहुत स्थूल ढंग से इस तरह की कविताओं को ह्यायावादी काव्य से अलग प्रगतिवादी काव्य की कोटि में स्थान दिया है । इस तरह का वर्गीकरण ह्यायावाद को केवल प्रेम और सौन्दर्य की कविता मानने वाली दृष्टि का प्रतिकूलन है । कौमलकांत पदावली के अलावा ह्यायावाद के अन्तर्गत माष्ठा के अन्य प्रोक्त भी उन्मुक्त हुए हैं , इसे वे मरकदाज्ञ कर देते हैं । यहाँ ‘ जीर्ण पत्र ’ का प्रतीकात्मक प्रयोग और उसका दूरगामी निर्वीह ह्यायावादी सूक्ष्म काव्य-बोध का परिचायक है । ‘ जीर्ण पत्र ’ पुरातन विचारधारा और सांस्कृतिक रुढ़ियों का सटीक प्रतिनिधित्व करता है । वागे कवि ने इन सूक्ष्म पक्षों को ‘ मृत विहंग ’ संबोधन देकर उनके जीवन की व्यथिता, रचना-बून्यता का बहुत मार्मिक भाव चित्र प्रस्तुत किया है :

निष्प्राण विगत युग । मृत विहंग !
जा-नीड़ शब्द जो स्वास हीन,

च्युत, अस्त-व्यस्त पंखों से जुम
फर-फर वनेत में ही विलीन ।

इस तरह का प्रखर ज्ञान्ति-भाव पंत की सामान्यतः सुकुमार-
वायवीय कल्पना के परिप्रेक्ष्य में विशिष्ट स्थान रखता है । ज्ञान्ति के कठोर
आवाहन के पश्चात् नये सृजन की चाह ताज़े, मांसल शब्दों में विवृत हुई है :

कंकाल जाल जा में फैले
फिर नवल रुधिर, पल्लव लाली ।
प्राणों की ममीर से मुखरित
जीवन की मांसल हरियाली ।

‘ युगवाणी ’ में संकलित ‘ दो लड़के ’ शीर्षक कविता की भाषा
में निहित बोलचाल का प्रवाह छायावादी काव्यभाषा के एक विशिष्ट मोड़ की
ओर संकेत करता है । बोलचाल में भी कविता का संश्लेषण हो सकता है, इसका
अच्छा प्रमाण ‘ दो लड़के ’ से मिलता है । पासी के बच्चों का वर्णन करने के लिए
कवि ने जो आत्मविश्वास और आत्मीयता होनी चाहिए, वह इस कविता में
देखी जा सकती है :

मानव के बालक हैं ये पासी के बच्चे,
रोम रोम मानव, सँघ में ढाले सँघ ।

सामान्यतः कौमल-सुकुमार चित्रण के लिए प्रसिद्ध पंत इन
दो लड़कों के वर्णन में एकदम बोलचाल की भाषा पर उतर जाते हैं !

भौं बँगल में (ढीले पर है मेरा घर)
दो छोट-से लड़के वा जाते हैं अक्सर,
मी तन, बचकई, सँघैले, सख्त हकीले,
मिट्टी के मटकेले घुल्ले पर कुत्तीले ।

‘ ग्राम्या ’ अपेक्षाकृत अधिक बहुत्वाकाङ्क्षी प्रयत्न है । यद्यपि
‘ निमिष ’ में कवि ने कहा है - “ हममें पाठकों को ग्रामीणों के प्रति केवल बौद्धिक
सहास्यता ही मिल सकती है । ग्राम-जीवन में मिलकर, उसके भीतर से ये अवश्य नहीं

लिखी गई है ।" -- लेकिन कविताओं को पढ़ने के बाद इस बात से सहमत नहीं हुआ जा सकता । ग्रामीण जीवन की कल्पना और विहम्बना कविताओं में मुखरित हुई है । विशेषतः वे खँसों * जैसी कविता का शब्द-चित्र बहुत मार्मिक बन पड़ा है । किसान की लगाव विवशता, मयावह, दयनीयता उसमें से चिबूत होती है :

बंधकार की गुहा सरीखी
उन खँसों से ढरता है मन,
मरा दूर तक उनमें दारुणा
दैन्य दुःख का नीरव रोदन ।

अधिकतर या कहे निर्दर दुःखों के थपेड़ सहते-सहते एक स्थिति ऐसी जाती है, जिसमें मयावहता का समावेश होता है ; जीवन अपने नग्न-कठोर रूप में एकदम मयावह लगने लगता है । यहाँ * बंधकार की गुहा * जैसी विशिष्ट मानचित्र कठोर-जीवन का निम्न साक्षात्कार कराता है । " विज्ञापन " जैसा सामान्यतः ककाव्यात्मक समीक जाँचवाले, गद्य शब्द की पंक्त विशिष्ट संदर्भ में प्रयुक्त कर कथंदास बना दिया है, जो इन पंक्तियों में द्रष्टव्य है :

मानव के पाशन पीड़न का
पैती वे निम्न विज्ञापन !

मानव की शोषण-वृत्ति पर इतना तीखा- और वह भी संयम की मुद्रा बँधते हुए - व्यंग्य विज्ञापन * प्रयोग के माध्यम से कवि कर पाया है । इस तरह पूरी कविता स्वाधीन किसान के आहत स्वाभिमान, पूँजीभूत क्लृप्तता का संवेदनशील अंकन करती है ।

* ग्राम्या * की * ग्राम्यवती * शौणिक कविता में गाँव की युवती का जो चित्र पंक्त उतारते हैं, वह विशिष्ट है । उस का अपल-मनोहर रूप यहाँ देखा जा सकता है । ग्राम युवती की शूण्यता-शून्य जीवन- स्थिति उल्लिखित शब्दों और थिरकती हुई गति से एकदम ही जाती है :

उन्मत्त यौवन से ऊपर
कटावती नव कलाइ की सुन्दर,

जति श्याम वर्णा
 श्लथ मंद चरणा,
 झुलाती जाती ग्राम्यवति
 वह गजाति
 सर्प डार पर ।

ग्राम्य-यौवन का बहुत-उन्मुक्त अंकन विशिष्ट मंगिमा से संपन्न भाषा में हुआ है । शब्दों की संवेदना से संपृक्ति इस रूप में देखी जा सकती है कि उनमें से उल्लास का उत्स फूटा पड़ रहा है। पंत के वायवीयता प्रधान पूर्ववर्ती सुदम सौन्दर्य चित्रों के बीच यह तरल-स्वच्छ सौन्दर्यांकन उल्लेखनीय है :

सरकाती पट
 खिसकाती लट
 शरमाती कट
 वह नमित्त दृष्टि से देख उरौजों के युग धट ।
 हँसती लललल
 कल्ला चंचल

ज्यों फूट पड़ा ही प्रीत सरल
 मर केनीज्ज्वल दशनों से क्वरों के तार

पंत ने धौकियों और कमारों के नाचकेचित्र भी कविता में उतारने की कोशिश की है । काव्य-विषय कानि के ये बढ़िया वीर साहसिक प्रयास हैं । " कमारों का नाच " यी प्रस्तुत किया गया है :

ब र र र
 मचा कुन कुल्लह कुल्लह
 कमल कमाकम रहा मुर्ख
 उल्ल कुन, कमाक, ककुन में
 कैल रही कुल कुल्ल उर्मा
 यह कमार चौकल का डंग ।

(१६४)

गीत-नृत्य के साथ प्रहसन भी चलता है, जिसमें नाण्य
क्षार जमींदार पर 'फबती कसता' है। निराला के 'कुतुरमुता' 'वीर' 'नय
पत' की रचनाओं में निहित व्यंग्य-विनोद-भाव के समानांतर ये पंक्तियाँ हैं :

जमींदार पर फबती कसता,
बाम्हन ठाकुर पर है खसता
बातों में कक्रौकि काक जौं
श्लेष्म बोल जाता वह सस्ता,
कल कौटा कौ कह कलकता

'ग्राम्या' में संकलित 'वह बुढ़ा' कविता पंत की
शब्द चित्र-निर्माण की कामता का उत्कृष्ट उदाहरण है। भिखारी का बुढ़ापा
पंत के चित्रों में साकार हो उठा है। उसके का-प्रत्यंग का सहानुभूतिपरक वक्ता
अपने में समुत्पूर्व है :

उमरी ढीली नहीं जाल-सी
धूली ठठरी से है लिपटी
पतकर में ठूँठे तरु से ज्यों
धूनी कमरेल हो चिपटी ।

धूली ठठरी से लिपटी ढीली नहीं के वादगुण संवेदन की
कवि ठूँठे तरु से चिपटी धूनी कमरेल के अस्तित्व में से विकसित करता है। यह
चित्र बहुत कलात्मक बन पड़ा है। इस तरह बुढ़े का शब्द-चित्र प्रस्तुत करने के बाद
कवि उससे अपनी प्रतिक्रिया को अंत में यों रखता है -

काली नारकीय छाया निज
बौड़ गया वह भेर नीतर,
पेडाभिक धा बुड़, दुआँ से
मनुष्य गया हाथक ऊर्ध्व पर ।

'काली नारकीय छाया' के प्रयोग द्वारा कवि बुढ़े की भिखारी की दयनीय स्थिति
से अंतुक्त अमिजातनीय मानसिकता की सटीक स्वर देता है - अमिजात वगैरे को
ऊर्ध्व मनुष्यत्व नहीं दिखाई देता। यह अन्तिम बौड़ मनुष्यता का नारा लगाकर

प्रभावहीन सृष्टि होने के संभावित स्रोतों से बचकर मनुष्य की कटु यथार्थ से अलगव की प्रवृत्ति पर गहरा व्यंग्य करता है। उस बुढ़े भित्तारी के प्रति दया-सहानुभूति दिखलाना तो दूर रहा, उससे तथाकथित सुहृत्सिपन्न मानस की सुकौमल भावनाओं को बाधा पहुँचाती है, क्योंकि वह उसके सुन्दर और सुकुमार स्वप्नों पर आघात करता है :

काली नारकीय त्राया निज

झोड़ गया वह मेरे भीतर

इस तरह पंत ने आधुनिक मनुष्य की तथाकथित शिष्टता का यहाँ कौशल पूर्वक पर्दाफाश किया है। यह पूरी कविता अपनी संरचना में, ठेठ शब्द-विन्यास में बेजोड़ है। निराला की 'मिद्गुक' (परिमल में संकलित) और पंत की 'वह बुढ़ा' कविताएँ अपनी-अपनी संवेदना में सफल बन पड़ी हैं।

'मिद्गुक' में दीनता से तादात्म्य करने की साफ ललक है, 'वह बुढ़ा' में यथार्थ ज्ञात की कुरूपता से तादात्म्य करने में संकोच करनेवाले मानस का उद्घाटन कर कवि जैसे उसकी-या अपनी ही-सुहृत्सिपन्नता पर व्यंग्य करता है।

ग्राम्या के बाद के काव्य-संकलन-स्वर्ण घुलि, 'स्वर्ण किरण', 'उत्तरा', 'अतिमा', 'वाणी' आदि - में अन्तर उद्बोधन का केन्द्रीय स्थान है। इनके बाद 'कला और बूढ़ा चाँद' (१९५६ ई०) 'किरण-वीणा' (१९६६ ई०) 'पुरुषोत्तम राम' (१९६६ ई०) 'पी फटने से पहले' (१९६७ ई०) जैसे अन्य काव्य-संग्रह हैं। 'लौकायतन' के रूप में बृहद् काव्य की रचना करने का श्रेय भी पंत को प्राप्त है। विषय की सीमा (हयावादी काव्यमाणा) से बाहर होने के कारण इनका विश्लेषण यहाँ नहीं किया जा रहा है। इतना कहा जा सकता है कि ये सारा रचनाएँ पंत के सतत विकासशील कवि-व्यक्तित्व का परिचय देती हैं। 'कला और बूढ़ा चाँद' में तो पंत प्रयोगशील कवि के रूप में उभरे हैं।

पंत की काव्यमाणा का स्वरूप प्रसाद और निराला

की तुलना में दूसरी तरह का है। विश्लेषित कविताओं के अन्तर्गत यह देखा जा सकता है कि जटिल और व्यापक अनुभव-संवेदन को रचाना-रचाना उनकी काव्यमाणा की सामर्थ्य से बाहर की बात है, उसकी वृत्ति उनकी फैलने में, अपने

व्यक्तित्व में उनको आत्मसात् करने में नहीं रमती ।

लेकिन इसकी दाति-पूति बहुत कलात्मक रूप में उनकी सूक्ष्म-दुर्लभ चाक्षुष कल्पनाएँ करती है । यह ठीक है कि जटिल-सूक्ष्म अनुभव संश्लेष कुशल कवि के भाषा-प्रयोग द्वारा अर्थ के स्तर पर गतिशील और उन्मुक्त बनकर कविता को समृद्ध बनाए रहता है । चाक्षुष कल्पना-~~व्यक्ति~~ छवियों में अर्थ के स्तर पर इतनी उन्मुक्तता और संचरणाशीलता नहीं रहती, फिर भी वे कविता का एक विशिष्ट पद हैं और कवि की कल्पना सामर्थ्य की पहचान हैं । पंत की चित्रात्मक कल्पना में निहित पैनेपन और ममज्ञता के उदाहरण -स्वरूप ' एक तारा ' में साध्य प्रकृति का चित्र देखने योग्य है । जहाँ उन्होंने जन-संवेदना को स्वर दिया है, वहाँ भी शब्द-चित्रों की अवस्थिति है । ग्रामायुवती का बेलौस तरल अंक, घोड़ियों और चमारों को नृत्य का आत्म विश्वासपरक चित्रण, ग्रामिणी के देसी वैभव की अभिव्यक्ति , बूढ़े भित्तारी का अपूर्व रैलाकन इस संदर्भ में उल्लेखनीय है । नगण्य सामान्य का उन्मुक्त निश्कल जीवन इन शब्द-चित्रों में से मुखरित हो उठा है ।

महादेवी की काव्यभाषा

महादेवी की काव्यभाषा आरम्भ से अन्त तक एकरूप और एकरस रही है, लेकिन यह ध्यान रखना चाहिये कि प्रसाद की एकरूप और एकरस भाषा से उद्भूत होनेवाली जटिल-सूक्ष्म प्रतिक्रियाओं की संभावनाएँ नहीं विवृत करती। महादेवी की काव्यभाषा में कुल मिलाकर समूचा अनुभव रचने का आग्रह कम है, समग्र प्रभाव निर्मित करने की आकुलता धोड़ी है ; रूपकात्मक और चित्रात्मक छवियों को उकाने तथा लयात्मक मृदुता (निराला की तरह लयात्मक उद्भावना के स्तर पर नहीं) को बार-बार मोजते रहने की प्रवृत्ति अधिक है ।

हायावाद के कवि चतुष्टय में निराला और पंत भाषा के अनेक प्रोतों को उन्मुक्त करते चलते हैं । यह दूसरी बात है कि निराला हर प्रोत को उन्मुक्त करने में समान और सहज रूप से उदा रहे हैं । दोनों कवियों की काव्यभाषा कविता के विविधरूपा विधान का निर्वह करती है । एक ओर ' जुही की कली ', ' बादल-राग ', ' संध्या सुन्दरी ', ' स्नेह-निर्मल' बह गया है (निराला), ' प्रथम राश्मि ', ' बादल ', ' मौन निर्मल ' (पंत) ऐसी कविताएँ हैं, दूसरी ओर ' तुलसीदास ', ' राम की शक्ति-भूजा ', ' सरोज-स्मृति ' (निराला), ' परिवर्तन ' (पंत) की तरह लम्बी, सुगठित कविताएँ हैं। प्रसाद की स्थिति भिन्न और अपेक्षाकृत अधिक साहसिक है, क्योंकि उनमें भाषा के एकरूप को ही तरह-तरह के विधानों के अरूप ढालने की उद्भूत दामता है, यद्यपि मूलतः सभी विधानों में वही गीतात्मक सूक्ष्मता है । इसी कारण ' बाह रे, वह कबीर यौवन ' ऐसी तीव्र प्रसर, मार्कण्डीय दृष्टि के साथ है ' कामायनी ' केता उन्मा, बौद्धिक उन्मा से युक्त प्रवन्धात्मक काव्य तक रचने में सक्षम हुए । महादेवी की भाषा का समस्त रूप विधान के दृष्ट में वैविध्य क्वा किसी तरह के परिवर्तन की गुणाएँ नहीं रख पाया है । वही गीतात्मक विधान पहले संकलन

नीहार " (१९३० ई०) में मिलता है, उसी का पौष्पाञ्जलि अन्तिम संकलन " दीपशिखा" (१९४२ ई०) तक होता गया है। यह दूसरी बात है कि रचना-प्रक्रिया उत्तरोत्तर प्रौढ़ और सक्षम होती गई है।

नीहार " से ही इस बात का आभास मिल जाता है कि महादेवी में अलंकरण की प्रवृत्ति अधिक है, संवेदना को कविता के स्तर पर विश्वसनीय बनाने की ओर रुझान नहीं है। इसीलिए महादेवी की कविता में मांसलता के बजाय वायवीयता अधिक है। छायावादी काव्यभाषा को लाट्टाणिक बनाते चलने की प्रवृत्ति पंत और महादेवी में सर्वाधिक है। " नीहार " से और उद्धरण इस स्थापना की पुष्टि स्वरूप रखे जा सकते हैं -

निशा की घी घेता राक्षस / चोदन में जब अलकें सोल ('विसर्जन')
नीरव नम के नयनों पर / हिलती है रजनी की अलकें ('जतिथि से')
रजनी जोढ़ जाती थी / फिलफिल तारों की जाली।
उसके बिसरे वैभव पर / जब रोती थी उजियाली ('मेरा राज्य')

यह लाट्टाणिकता किसी सार्थक भाव-हृवि या कि रूप-हृवि ही - की रचना करने पर महत्वाकांक्षी कोशिश बन जाती है, जैसे लज्जा की स्वरूप हृवि अँकित हुए प्रसाद इस तरह की लाट्टाणिकता का निर्माण करते हैं-

वैसी ही माया में लिपटी
अधरो पर उँगली धरे हुए
माधव के सरस कुतूहल का
बोझों में पानी मरे हुए

अन्तिम दो वर्णों में निपट लाट्टाणिकता है, लेकिन वह कसत्कार के स्तर पर नहीं है। मधु-कृत (वसंत) की मादकता, सरसता और तात्काली का अनुभव लज्जा के अनुभव से एकत्र हो जाता है, बोझों में पानी मरे हुए प्रवीण की लाट्टाणिक भांगिमा झालीन और मधु मादन-भाव का रूपान्तरण करती है। महादेवी की लाट्टाणिकता कथन-भांगिमा से आगे कम बढ़ पाती है। " नीहार " के इन उद्धरणों में कलम का क्या डंग मर है, उक्ति वैचित्र्य का निवार है, मिल्म प्रभाव उद्भूत करनेवाली पलीन कल्पनात्मकता है (उसके बिसरे वैभव पर / जब रोती थी उजियाली); संवेदना की कल्पनात्मकता है मरने की कोशिश नहीं है।

एकान्तिक रूप से वेदना की साधना में रूख रहने की प्रवृत्ति महादेवी के हर काव्य संकलन में देखी जा सकती है । ' नीहार ' की ' निश्चय ' कविता में उन्होंने अपनी वेदना का प्रकृति-व्यापी अंकन किया है, जो किसी भी तरह अनुभाव-दामता को विकसित करने की कौशिश नहीं करता । केवल खण्ड-चित्रों की रमणीक कल्पना (जिसमें किसी ठोस अर्थ-रूप की संभावना नहीं है) को उपलब्धि सम्पन्न की बात और है, जैसे -

कितनी रातों की मैं
नहलायी है अँधकारी
घों डाली है संध्या के
पीले सेंदुर से लाली ;
नम के घुँघुल कर डाले
अलक चमकीले तारे
इन जाहों पर तेराकर
रखनीकर चार उतारै ।

इस तरह की अलंकरण-प्रवृत्ति (जिसमें बिंबात्मकता की अपेक्षाकृत अधिक गंभीर और संवेदनशील रचना-प्रक्रिया नहीं है) यह संकेत देती है कि यहाँ कवयित्री वेदना के माध्यम से किसी सार्थकता का अनुभव नहीं कर पा रही है । कहीं-कहीं इस अलंकरण से कविता बनने की स्थिति संभव होती है, जैसे- पीड़ा मेरे मानस से / भीगे पट-सी लिपटी है ।

यहाँ भीगे पट का बिंब चित्रात्मकता, उक्ति-वैचित्र्यपरक कल्पनात्मकता से आगे की स्थिति का सफल अंकन करता है, पीड़ा से संपृक्त मानस की वार्द्ध स्थिति को भीगे पट के उल्लेख द्वारा संक्षिप्त बनाया गया है । इसी तरह अंत के अंश - बिना किसी बिंबात्मकता के - बहुत नाजुक, निर्दोष ढंग से पीड़ित मानस की सूक्ष्म-कौमल स्थिति का संस्पष्ट किया गया है -

ठहरो ध्रुव पीड़ा को
भरी न कहीं हूँ उना
कब तक वे वा न जायें
कब सीधी रहने देना !!

(१७०)

कुछ-कुछ इसी मावमूमि पर प्रसाद की ' विषाद ' कविता का यह अंतिम अंश है, जिसमें हृद की ढीली-ठहरी गति के कारण अपेक्षाकृत अधिक प्रभावोत्पादकता है :

किसी हृदय का यह विषाद है
 कौनो मत यह सुन का कण है
 उत्तेजित कर मत दोड़ावो
 करुणा का विभ्रान्त चरण है ।

' नीहार ' में महादेवी की प्रक्रिया मितकथन की नहीं है, पुनरावृत्ति^{की है।} यह प्रवृत्ति गीत की सूक्ष्म प्रकृति से मेल नहीं खाती । आगामी संकलों में भी यही प्रवृत्ति है, मेल ही उनमें उत्तरोत्तर रचना के स्तर पर क्लृप्त होती गयी हो । ' नीहार ' की ' नीरव माषाणा ' कविता इस संदर्भ में उल्लेख है। कबीरजी मोन की अवस्थिति के संबंध में कहना चाहती है, लेकिन वह निराला की ' मोन ' कविता (परिमल) की तरह कोई संश्लिष्ट अनुभूति नहीं उपलब्ध कर पाती, सिर्फ एक बात को कहने के लिए कई ढंग अपनाती है । यहाँ दो अंश ऐसे जा रहे हैं :

जहाँ जाती पतंगार वसन्त
 जहाँ जागृति बनती उन्माद
 जहाँ मदिरा पती चैतन्य
 झूलना बनता पीठी याद
 जहाँ मानस का मुग्ध मिलन
 वहीं मिलता नीरव माषाणा ।

जहाँ बिना देता है वमरत्व
 जहाँ पीड़ा है प्यारी मीत
 जहाँ है भयों का झुंकार
 जहाँ ज्वाला बनती कबनीत,
 मुख बन जाती मन्वीवन
 वहीं रहता नीरव माषाणा ।

अनुभव से साधक सज्जनात्मक रिश्ता जुड़ने पर अपनी सपाटता में, बैलौस तीव्रता में, इस तरह की कविता उपजती है, पूरे-का-पूरा उद्धृत किया जा रहा है :

जो तुम वा जाते एक बार
कितनी करुणा कितने सँदेश
पथ में बिछजाते वन पराग,
गाता प्राणों का तार तार
क्रुराग भरा उन्माद राग,
बौँसू छैते वे पद पखार ।
हैं उठते पल में जाड़ी मेन
फुल जाता औठों से विणाद,
छा जाता जीवन में वसंत
लुट जाता चिर संचित विराग,
बोले देती सर्वस्व वार ।

यहाँ संचयन उपलब्ध उल्लास नहीं है बल्कि मन की साथ के पूरा होने की संभावना से उद्भूत उल्लास है और यही इसकी विशिष्टता है । इस संभावनाजन्य उल्लास का निर्वाण वकन अनावश्यक स्फूर्ति-मुक्त शब्दावली करती है, जो छंद के झुँझ-झिरी रूप में से अधिक मास्वर बन पड़ा है ।

‘ नीहार ’ के बाद ‘ रश्मि ’ (१६३२ ई०) महादेवी का दूसरा काव्य संकलन है । यहाँ भाषा और संवेदना का कोई ऐसा रचाव नहीं मिलता, जिससे कहा जा सके कि ‘ नीहार ’ की तुलना में ‘ रश्मि ’ महत्वपूर्ण गुणात्मक विकास की गुन्जाइश रखती है । उनकी भाषा में वही वह ऊँचाई नहीं आ सकी है, जो रहस्यात्मकता और वेदना के प्रति निष्ठा को किसी साधक रचनात्मकता से संपृक्त कर सके । ‘ स्मृति ’ कविता का उपक्रम तो ऐसा लगता है, जैसे कवयित्री कोई जटिल मीरि बाव कवने की कोशिश कर रही है, कव्यमन को समझने का साहस कर रही है । लेकिन पूरी कविता का अनुभव सरलीकृत होकर रह जाता है, उसका समग्र

प्रभाव बहुत सीधा पड़ता है । शुरू में कुछ उम्मीद बँधती है -

कहीं से जाई हूँ कुछ भूल
कसक कसक उठती सुधि किसकी ?
रुकती-सी गति क्यों जीवन की ?
क्यों क्षमाव हाथे लाता,
विस्मृति सरिता के कूल ?

लेकिन बाद में परंपरित कथन-प्रणाली और चिर-परिचित प्रतीकात्मकता अभिज्ञान के अनुभव को बिल्कुल जड़ कर देती है । एक अंश रखा जा रहा है -

किसी क्षुब्ध धन का हूँ कन,
टूटी स्वर लहरि की कम्पन,
या ठुकराया गया धूलि में
हूँ मैं नम का फूल ।

रूपकात्मकता के पूर्वा निवार की चिन्ता छायावादी कवियों में महादेवी को रहती है । रश्मि की 'सुधि' कविता इसका अच्छा उदाहरण है । प्रिय की स्मृति से उद्भूत प्रतिक्रियाओं को वसंत के रूपक में अभिव्यक्ति मिली है । सुधि और वसंत के पदों का ब्योरेवार उल्लेख अपने में इस बात का सूचक है कि महादेवी स्मृति के अनुभव को कविता के स्तर पर अधिकाधिक मरा-मूरा, गतिशील बनाने की कोशिश न करके भाषा के रूप-तंत्र की सजावट में प्रियाशील रहती है ।

'रश्मि' में महादेवी की प्रतीक-योजना, शब्द-व्यय सब इस कोटि का है, जो वैचित्र्यमयी कल्पना का संवर्धन कर सके । कभी कारण (और यह बहुत महत्वपूर्ण तत्व है) ना-स्थिति की उल्लेख को रूपायित करने का उपक्रम करने के बावजूद महादेवी कवि-मानस की कल्पनात्मक-क्षक्तियों पर निर्भर करती है, जो 'उत्कृष्ट' कविता में । प्रिय की न प्राप्त कर सकने के भूल में जो विवशता है, वे वास्तविक जीवन-स्थितियों से नहीं चिरवी हुई है, वे तो निरर्थक, कारुणिक कल्पनाओं का प्रतिकारण है, जो इस बीच में -

बलि कैसे उनको पाऊँ ?
 वे जोंपु बनकर भरे,
 इस कारण डुल डुल जाते,
 इन पलकों के बंधन में,
 मैं बोंध बोंध पकूताऊँ ।

यहाँ प्रिय का व्यक्तित्व संपूर्ण प्रकृति में समाहित होकर व्यापक हो जाता है । पर यह प्रक्रिया किसी तरह की सधनता से संपृक्त होती, तो बड़ी उपलब्धि संभव होती । प्रकृति संबंधी बिंब-माला का एक अंश इस प्रकार है -

मधों में विद्युत सी कृषि
 उनकी बनकर मिट जाती,
 बोंसों की चित्रमटी में,
 जिसमें मैं जोंक न पाऊँ ।

“ नीरजा ” (१६३४ ई०) में पिछले दो संकलनों की तुलना में कहीं महत्त्वपूर्ण गुणात्मक परिवर्तन परिलक्षित किया जा सकता है । भावनाओं में कुछ मिलाकर संयम का समावेश है । भाषा में अभिजात गरिमा का विकास देखा जा सकता है । “ नीरजा ” से यह बात सुलभ हो जाती है कि महादेवी की कविता रूपकात्मक अधिक है, बिंबात्मक कम । इसे यों कहना चाहिए कि रसकात्मकता उनकी काव्यभाषा की विशेषता है । नीरजा में बड़ी संख्या इस तरह के सांग्रह्यकमरक गीतों की है (गीत सं० २२, ३६, ५३, ६८, ६९, १०९, १०४) । “ मैं बनी मधुमास वाली ” गीत में महादेवी अपने जीवन पर मधुमास का आरोप करती हैं । प्रारंभ से ही प्रस्तुत और अप्रस्तुत जैसे परंपरा से चले जाए हुए दो तत्त्व वागें बढ़ते जाते हैं, जिनके अन्तर्गत विनाय की कलुषा याभिनी है, सुधि के हनु का वशीला है, पुलक की बोंदनी की छिटकन है, दुर्गा के कलुबों की कालिन्दी की उमड़न है, इत्यादि । इस तरह दोनों पक्षों के व्यौरवार कर्म की कोशिश में मधुर विनाय से उपवी साधकता का वाह्वान कविता के अन्त में संश्लिष्ट होकर रस-रस नहीं पाता । यह सी है मधुमास का रसक, प्रसाद के एक प्रणय-गीत में कृपा का चित्र है, लेकिन उनकी प्रक्रिया महादेवी से भिन्न है । महादेवी की

रूपकात्मकता प्रसाद की कविता में नहीं खप पाती, वहाँ एक तो रूपक-तत्त्व रहता ही नहीं, विशुद्ध बिंबात्मकता रहती है, और अगर कभी रूपक की संभावना विवृत भी होती है, तो उसे बहुत कुशलता से कवि बिंबात्मकता की तरफ खींच ले जाता है । ' बाहू है, वह वहीर यौवन ' की शुरुआत में यौवन और घन दोनों पदों का अंकन है, लेकिन फिर रचनात्मक सावधानी के साथ कवि घन-पदा का व्यौरावार अंकन करना छोड़ देता है और अपना पूरा ध्यान वहीर यौवन की उद्दाम मांसलता के अनुभव को अर्थ के स्तर पर अधिकाधिक उन्मुख बनाने में लगाता है, घन-पदा के अवयव उसी में अन्तर्भूत रहते हैं या यों कहें, उसके अनुभव को और ज्यादा सघन करते करते हैं । रचना के क्षेत्र में अर्थ के अद्वैत की व्यापक परिकल्पना डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने की है, वह ऐसी ही प्रक्रिया में संभव हो पाता है । महादेवी की गीत में व्यौरावार द्विपद द्वितीय अंकन के कारण मधुमास कवयित्री के बाहुलाद से कुछ-मिल नहीं पाया है । फलतः अर्थ के अद्वैत की स्थिति संभव नहीं हो पाती ।

सांगिरूपक का वैभव महादेवी के इस गीत में देखा जा सकता है, जिसमें एकान्तिक साधना की दीपक के रूप में मुखरित किया गया है -

क्या पूजा क्या बकरी है ?

उस वीर का सुन्दर मंदिर मेरा लघुतम जीवन है ।

मेरी स्वासें करती रहती नित प्रिय की अभिनन्दन है ।

इस तरह सांगिरूपक की अंशुता अन्त तक कायम रहती है । सूक्ष्म साधना की यह पद्धति अपने में अतुल्य है, लेकिन यहाँ इतना बहुर जोड़ना होगा कि महादेवी की यह सांगिरूपक-प्रणाली इस सूक्ष्म साधना के अंकन में अपनी तरफ से कोई नवीन्यता नहीं कर पाती । इसीलिए इस गीत की परंपरागत संवेदना से निम्न कोई विशिष्ट प्रतिभा नहीं निर्मित हो पाती ।

कभी-कभी महादेवी गीत के संदिग्ध क्षेत्र में भी विराट् विभव निर्मित करती है । ' उस वीर मंदिर, नित साठ वर , में धृष्टि की मूल शक्ति के स्वरूप का उसके कार्यकलाप का अंकन है । यह विराट्वा किसी दम्भशी अनुमति का बोध नहीं कराती, केवल एक विभव बनता है दीव्यमान अक्षरा का, मल ही वह किंवदंती विराट् क्यों न हो -

(१७५)

जालीक-तिमिर सित वसित चीर ।

सागर गजन, रुन्मुना मंजीर ;

उड़ता मंका में जलक-जाल,

मेघों में सुखरित किंकिणि-स्वर ।

वप्सरि तेरा नैन सुन्दर ।

वक्त्र ऐसा लगता है कि कुशल चित्रकर्त्री होने के कारण महादेवी कविता में चित्रात्मकता की नियोजना साक्ष्यानी से करती है । 'धीरे-धीरे उतर किंकिणि से आ वसंत-रजनी' में वसंत-रजनी को रूपमात्र प्रदान किया गया है, मानवीकरण से आगे बढ़कर रजनी के माध्यम से किसी सार्थक नयी भाव-सृष्टि करने की प्रवृत्ति नहीं है । इस सांगैरूपक में शब्दों का सत्की, कलासम्मत चयन है, लय की मनोहारिता है, लेकिन निराला की 'संध्या-सुन्दरी' जैसी मानवीय अनुमृति की उष्णता नहीं है । महादेवी की संध्या का जीवन मानवीय अनुमृति से जलग है । एक अंश द्रष्टव्य है -

ममैर की सुमधुर नूपुर-ध्वनि,

जलि-गुंजित पद्मों की किंकिणि,

भर पद-गाति में जल तरंगिणि,

तरल रजत की धार बहा दे

मुझ स्मिति से सजनी ।

विहँसती आ वसन्त-रजनी ।

सिवाय कर्ण-प्रिय ध्वनियों और मध्यकालीन ब्रजभाषा-काव्य की-सी चारु लयात्मकता के और कोई विशिष्टता (जो उपलब्ध कही जा सके) नहीं उपजती । सांगैरूपक की न तोड़ पाने की विवशता कवयित्री की रचना-प्रक्रिया की वाचनिकता से जलग करने के भूट में बहुत हद तक मानी जानी चाहिये ।

इसी तरह एक अन्य रात्रि-चित्र की विभावरी में महादेवी विभावरी को फिर सबी-सँवरी, प्रिय-प्रतीक्षा-रत नायिका के रूप में परिकल्पित करती है । भाषा संवेदना की किसी नहरे स्तरों पर प्रभावित करती है, यह केवल

(१७६)

उत्कृष्ट कविताओं के माध्यम से ही नहीं समझा जा सकता, अपेक्षाकृत हल्के स्तर की कविताएँ इस तथ्य की पहचान और वस्तुनिष्ठ ढंग से कराती हैं। महादेवी का यह गीत अपनी प्रकृति में मध्यकालीन भाषा-प्रयोग के कारण ब्रजभाषा काव्य की वासक-सज्जा नायिका जैसी रूप-रूचि ही निर्मित कर पाता है, विभावरी का रूप कवियत्री के अनुभव-दौत्र के किसी नवीन स्तर का संस्पर्श कर सका हो, ऐसा कुछ नहीं है। पकड़ा बेश रखा जा रहा है -

ओ विभावरी।
चौदनी का कंराग,
मोंग में सजा पराग,
रश्मि-तार बोंब मुसुल
चिबुर-भार री !
ओर विभावरी !

कहीं-कहीं शिल्पकारिता से मुक्त होने पर महादेवी ने अत्यन्त सुकुमार ढंग से तीव्र प्रसर भावना को अभिव्यक्त किया है -

तुम्हें बोंब पाती सपने में ।
तो फिर जीवन-ध्यास बुका
लेती उस छोटे दाण्डा जमे में ।

एक दाण्डा की-मले ही वह सपने का दाण्डा क्यों न हो और यही तो उसकी विशिष्टताएँ-साधकता सारे जीवन को किस तरह कहीं गहरे जाकर रसात्मक बना देती है, यह इस सुन्दर गीत में देखा जा सकता है। इसी कारण यह प्रतीकात्मकता अतिरंजना की सूचक नहीं प्रतीत होती, अपितु 'उस छोटे दाण्डा' की बहुमुख रसात्मकता ऊर्जा का बोध कराती है -

पावन-जम ही उमड़ बिस्तारपी,
सरप-दिशा-सी नीरव फिरती,
ओ लेती का का विष्णाव
हुँवें लु बोंब-कण जमे में !

नीरवा ' का एक अन्य गीत ' तुम ही जाओ मैं जाऊँ ', नये ढंग की वात्सीय

बनुनय का मौखण करता है । इस गीत की संगीतात्मकता संवेदना को अधिक आत्मीय और सुकुमार बनाती है -

तुम सो जाओ मैं गाऊँ ।
मुझको सौते युग बीते
तुमको यों लौरी गाते,
अब जाओ मैं पलकों में
स्वप्नों से सज बिछाऊँ ।

गीत के अन्तिम अंश में ' अंजन ' प्रयोग प्रेमास्पद के प्रति निष्ठा को धीरे-धीरे रागात्मकता प्रदान करता है -

पथ की रज में है अंकित
तेरे पदचिन्ह अपरिचित,
मैं क्यों न इसे अंजन कर
ओसों में आज बसाऊँ ।

असौ शरीर को सब से मूल्यवान् तथा सुकुमार अवयव है ।
उन्में प्रिय के पद-चिन्ह का अंजन लगाने की चाहता न केवल इस अंतिम अंश की,
अपितु समूचे गीत को भावपूर्ण गरिमा से संपृक्त कर देती है । ऐसे गीतों की
संगीतात्मक स्वर संवेदना को प्रभावित करती चली है ।

‘ सांख्यगीत ’ (१९३६ ई०) महादेवी का चौथा काव्य-संकलन
है-रचना-प्रक्रिया का चौथा याम । चूँकि वे शुरू से ही अपनी संवेदना में एकरूप रही
है, इसीलिए ‘ सांख्यगीत ’ में भी एक से प्रतीक और चित्रों की नियोजना है, एक
ही जगह को विविध संदर्भों में रखकर कहने की प्रवृत्ति है । एक महत्वपूर्ण गुणात्मक
विकास इस रूप में परिचित किया जा सकता है कि महादेवी की चित्रात्मक दाम्पत्य
‘ सांख्यगीत ’ में अधिक सूक्ष्म, कलात्मक और प्रौढ़ हो गई है चित्र-निर्माण में वे
अधिक सचेत तथा इच्छाशील बन गई हैं । ‘ सति मैं हूँ अमर मुझमें मरी ’ का
यह अंश प्रष्टव्य है -

अरुणा ने यह सीमन्त मरी
संख्या ने दी कद में छाड़ी,

(१७८)

मेरे कानों का जालियन
करती राका रच दीवाली ।
जग के दागों को धो धोकर
होती भरी छाया गहरी ।

लेकिन अधिकांश गीतों की प्रभाव-शक्ति एक सी ही है-
वही सरलता से परिकल्पित सार्थकता के अनुभव को अधिकाधिक प्रतीकों, चित्रों के
माध्यम से ग्राह्य बनाने की कौशिल्य यहाँ भी है । कहना न होगा कि काव्यभाषा
के इस रूप में कवि की गूँज-अनुगूँज व्युत्पन्न करने की क्षमता विकसित नहीं हो पाई
है । कभी-कभी कवयित्री के मानस में कोई जटिल रचनात्मक उन्मेष होता है,
लेकिन द्विपदीय वक्ता का मोह उसकी पूर्णतः प्रस्फुटित नहीं होने देता । साँध्य
गीत * का पहला गीत * प्रिय साँध्य गगन मेरा जीवन * इस कथन का अच्छा
उदाहरण है । कवयित्री के मानस में एक सूक्ष्मात्मक अनुभव जन्म लेता है, तभी
तो वह संध्याकालीन चित्र में से अपने जीवन के किसी सत्य को उद्घाटित चाहती है -

प्रिय । साँध्य गगन
मेरा जीवन ।
यह दिगन्तज बना झुँकला विराग,
नव वरुणा वरुणा मेरा सुहाग,
छाया-सी काया वीतराग,
सुवि-मीन स्वप्न रंगील का ।

लेकिन इस तरह के द्विपदीय वक्ता की जो पद्धति कवयित्री
प्रारंभ करती है, उसका अंत तक निर्वार करने की चिन्ता उसे इतना ग्रस्त कर लेती
है कि वह संध्या के अनुभव से अपने जीवन के रहस्य को संपुक्त कर कवि के स्तर
पर उसे झुँकलीला बनाने की कोशिश नहीं कर पाती । इसीलिए यह कहना पड़ता
है कि महाकवि में व्यंजना है, रंगों की सजावट है; पर उदासी का अनुभव रचाने-
पाने की पूरी क्षमता ऐसी प्रतिभाओं में नहीं होती ।

* दीपिका * (१६३२ ई०) महाकवि का जब तक प्रकाशित
अन्तिम काव्य-संकलन है । अन्त तक उनकी काव्यभाषा की परिणामें कहीं नहीं हैं -

की अनुभव के स्तर पर गुणात्मक नवीनीकरण देने के लिए महादेवी जननी और बालक के बिंब को अधिक सार्थक कलात्मकता के साथ रच सकती थी, किन्तु अनावश्यक प्रतीक-मौह उनको ऐसा नहीं करने देता । फलतः मृत्यु के साथ जीव के नवी रक्षात्मक संबंध का अनुभव संश्लिष्ट न बनकर कमयित्री का एक सरलीकृत दृष्टिकोण मात्र रह जाता है । प्रतीकों में अपनी बात कहने की प्रवृत्ति महादेवी को इस तरह के प्रयोग करने के लिए प्रेरित करती है -

साथों ने पथ के कण मदिरा से सींचे
मंफा झँधी ने फिर-फिर आ दुग-सींचे
बालीक-तिमिर ने दाण का निझाया

इस तरह एक के बाद एक प्रतीकों का क्रम चलता रहता है , फलस्वरूप जननी और बालक का बिंब (" बी बँकल जीवन-बाल ! मृत्यु-जननी ने जंक लगाया ") कमयित्री के दृष्टि-केन्द्र में जमने नहीं पाता ।

पटा के मिट चलने में महादेवी साधना की गरिमा को एक बार फिर नये सिरे से स्वर देना चाहती है, लेकिन यहाँ फिर सागरायक का व्योरेबार निवार - और वह भी स्थूल चित्र के स्तर पर - मिट चलने में निहित कसक, वेदना, समर्पण-भाव की मिला-जुली अनुभूतियों को पीछे कर देता है, वे उमरने ही नहीं पाती । एक वंश प्रस्तुत है -

मिट चली पटा खीर
चित्तम तम-स्याम रंग
रन्प्रपुष्प मूकहि-मंग
विधुत का वंगदान
दीपित मुहु वंग-वंग,
उडुता नम में खीर मेरा नम भील चीर ।

महादेवी की काव्यमात्रा के अध्ययन से एक रोचक निष्कर्ष यह निकलता है कि उनकी रचना में कल्पना और विपुलता कम है । माणा के रूप-वैभवं के प्रति बाहिरिक रूप के प्रतीका की प्रवृत्ति अपने में इस तथ्य का प्रमाण

है कि उनकी वैदना साक्षात् उपलब्ध की गई अनुभूति है, शब्दों का जीवन बूँक जटिलता से छनकर नहीं सामने आया है, अतः उनकी वैदना-साधना में प्रसाद जैसी गहराई नहीं नजर आती । भाषा में वह योजना नहीं है, जिससे वैदना से प्राप्त वामन्द का अथवा शुद्ध वैदना का सालता हुआ, तीखा अनुभव हो सके ।

महादेवी का काव्य प्रायः संगीतमय रहा है, अतः सड़ीबोली पर आधारित काव्यभाषा में लघिकाधिक मादक लाने के लिए उन्होंने ब्रजभाषा के शब्दों का भी यत्र-तत्र पुट दिया है । " पाती ", " बाती ", " बाली ", " मुनुहार ", " औजू ", " बलास ", " दुलराने ", " रीति (" नीरजा "), " मिठुर ", (दीपशिखा) जैसी न जाने कितनी प्रयोग उनकी कविताओं में देखे जा सकते हैं ।

महादेवी के प्रतीकों में अस्पष्टता बहुत जाह है । प्रतीक बहुधा वास्तविक जीवन-संवेदन से संपृक्त नहीं लगते, इसीलिए उनकी कविता में रहस्यवादिता की कलक जगह-जगह दिखलाई देती है । प्रतीकों और रूपों की अधिकता में सार्थक-संश्लिष्ट बिंब-सृष्टि संभव नहीं हो पाती, जो अनुभव को उत्तरोत्तर सघन बनाये । वस्तुतः महादेवी की काव्यभाषा चित्रात्मकता और संगीतात्मकता का पीढा करती है और इस स्तर पर हायावादी काव्यभाषा की एक प्रमुख प्रवृत्ति को उभारती है ।

हायावादी काव्यमाणा का स्वरूप

आधुनिक युग में खड़ीबोली हिन्दी में रचनात्मक व्यक्तित्व उद्भूत होता है हायावादी काव्यमाणा के साथ । इसके पूर्व द्विवेदीयुगीन-हाया-शून्य, हित्कृतात्मक खड़ीबोली रचना के स्तर पर ब्रजमाणा की तुलना में कोई गुणात्मक परिवर्तन नहीं कर सकी थी । अतएव हायावादी कवियों के लिए यह जरूरी हो गया कि वे सजैनात्मकता को नये ढंग से अभिव्यक्ति करने की दिशा में प्रयत्नशील काव्यमाणा की खोज करें । रीतिकालीन स्थूलता के स्तर पर उतर आये हुए एकात्मिक शृंगार-काव्य और द्विवेदीयुगीन अनुभव से अक्षुण्ण अतएव अविश्वसनीय प्रतीत होनेवाले सुचारात्मक काव्य की भावभूमियों से अलग नयी रचनात्मक भावभूमि पर हायावादी काव्य का विकास हुआ, जिसे बहुत बार समीक्षकों ने प्रतिक्रिया-श्रृंखला के रूप में देखा है । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की दृष्टि यही रही - यह पहले कहा जा चुका है कि हायावाद का कलन द्विवेदी-काल की इसी हित्कृतात्मकता की प्रतिक्रिया के रूप में हुआ था ।^१

यह ठीक है कि कोई साहित्यिक धारा निरपेक्ष रूप से नहीं विकसित होती, अपने पूर्ववर्ती और समकालीन वातावरण से किसी-न-किसी स्तर पर प्रभावित अवश्य होती है । हायावाद के संभव में स्वयं महादेवी वर्मा ने कहा है :
 ' उस युग (द्विवेदी युग) की कविता की हित्कृतात्मकता इतनी स्पष्ट हो चुकी कि मनुष्य की सारी कोमल और सूक्ष्म भावनाएँ विद्रोह कर उठीं ।^२ इसके बावजूद यह ध्यान रखना चाहिये कि केवल प्रतिक्रिया या विद्रोह स्वरूप कोई साहित्यिक धारा रचनात्मक नहीं होती । हायावाद के संघर्ष में प्रतिक्रिया या विद्रोह-भाव का उल्लेख करते समय इसे नहीं भुलना चाहिये कि यह हायावादी कविता की सजैनात्मकता को

१) हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ५८४

२) आधुनिक कवि, पृ० ६.

उत्प्रेषणा मर देनेवाला था, बाकी इससे यह अर्थ लगाना कि हायावादी काव्यभाषा पूर्ववर्ती, वैध-वैधायै स्थिरीकृत नियमों के विरुद्ध प्रतिक्रिया मात्र थी, उसके माध्यम से विकसित हो रही हिन्दी काव्यभाषा की नयी और महत्वाकांक्षी जीवनी-शक्ति को उचित महत्त्व न देना है ।

हायावादी काव्यभाषा की सामान्य व्याख्या जब तब - चाहे सोच-समझ कर या अनायास भाव से - पंत और महादेवी की काव्यभाषा के आधार पर की जाती रही है । इस रूप में इन दोनों कवियों की काव्यभाषा हायावादी काव्यभाषा का प्रतिनिधित्व मानी करती जाती है । परिणामतः हायावादी काव्यभाषा के केन्द्र में चित्रात्मकता, लाटाणिकता और खण्ड चित्रों को रखा जाता रहा है । यह व्याख्या आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के इतिहास से ही जारम हो जाती है, 'चित्रभाषा' या अभिव्यंजन-पद्धति पर ही जब लक्ष्य टिक गया, तब उसके प्रदर्शन के लिए लौकिक या अलौकिक प्रेम का दौत्र ही काफी समझा गया । इस वैध हुए दौत्र के भीतर चलनेवाले काव्य ने 'हायावाद' का नाम ग्रहण किया ।^१

चित्रात्मकता हायावादी काव्यभाषा की एक प्रमुख विशिष्टता है-इसमें दो राय नहीं हो सकती, लेकिन उसे केन्द्र में रखकर की जानेवाली हायावादी काव्यभाषा की व्याख्या किसी तरह के ठोस निष्कर्ष नहीं प्रस्तुत कर सकती । हायावादी काव्यभाषा का बृहत्तर स्वरूप उसके माध्यम से देना-समझना नहीं जा सकता । काव्यभाषा अपने श्रेष्ठ अंशों में व्यै-संश्लेषण है और हायावादी काव्यभाषा के लिए भी, उसके सज्जात्मक अंशों में, यह बात सही है । इस तथ्य का अनुभव आश्चर्य की सृष्टि करता है कि व्यै-संश्लेषण की प्रक्रिया का साक्षात्कार हायावादी कविता से पूर्व हिन्दी कविता में, सात तीर हरे द्विदी-युगीन काव्य में प्रायः नहीं संभव होता ।

पहली बार हिन्दी कविता में हायावाद के माध्यम से वात्म-साक्षात्कार, वात्म-दाय, वात्म-प्रवचना के अनुभवों को कुलकर स्थान मिला है । इसी तरह, उदासी के अनुभव में एक विशिष्ट तरह का सुख हो सकता है, उसे बहुत

सहजता से, विरोध के स्तर से ऊँच दृढ़ कर, रचाया-पचाया जा सकता है, इसका आस्वादन प्रसाद और निराला की कवितारें कराती हैं। इस दृष्टि से ये दोनों कवि हिन्दी पाठक और समीक्षक की अनुमावन-दामता को प्रशस्त करते हैं। इस स्थापना की व्यावहारिक पुष्टि विष्णुदास " ठे कल वहाँ भुलावा देकर ", " मधुर माधवी संध्या " में जब रागारुण कवि होता अस्त (प्रसाद) " , " ठूँठ ", स्नेह - निमैर बह गया है " (निराला) जैसी अनेक कवितारें करती है। इस तरह के अभूतपूर्व और जटिल-सूक्ष्म अनुभवों को अर्थ के स्तर पर संवरणशील बनाने की कोशिश में संलग्न हिन्दी काव्यमाणा एक अछूते आयाम का संस्पर्श करती है, क्योंकि किसी नये और साहसिक अनुभव-खण्ड को साक्षात्कृत कर सकने का अर्थ ही है - भाषा के किसी अछूते और रचनात्मक स्तर का संस्पर्श।

हिन्दी कविता की इस नई धारा को ' हायावाद ' नाम से अभिहित कर चले ही आलोचकों ने उसका परिहास किया हो, उसके केन्द्र में अस्पष्टता दोष को रखा हो ; लेकिन हायावादी काव्यमाणा की अर्ध-प्रक्रिया का विश्लेषण करते समय यह ' हायावादी ' नाम एक वाश्चर्यपूर्ण सार्थकता का एकाग्र करता है - क्योंकि वह काव्यमाणा, जिसके अन्तर्गत अर्थ की अनेक हायाओं का पोषण हुआ हो। अपने " यथार्थवाद और हायावाद " शीर्षक निबन्ध में हायावाद ' शब्द की व्याख्या करते हुए प्रसाद ने हाया ' को मौती के भीतर निहित रहनेवाली कांति की तरलता से संयुक्त किया है, जो उनकी सूक्ष्म और साध-ही सटीक कला-दृष्टि का सूचक है : " अपने भीतर से मौती के पानी की तरह आंतरस्पर्श करके भाव-समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति-हाया कान्तिमयी होती है । "

हायावादी काव्यमाणा के गठन में वास्तुनिकता की और मुक्तक की प्रवृत्ति है, यह उसके सूक्ष्म-जटिल विव-प्रयोगों के माध्यम से देखा जा सकता है। मध्यकालीन काव्य अपनी सैनात्मकता किसी-न-किसी स्तर पर अलंकरण की अर्थ-इकियों में व्युत्पन्न करता था। कलकार के रूप में संगतयक का निर्दोष निर्वोह करने की प्रवृत्ति वहाँ अधिक थी, व्यस्तुत की संश्लेषण के स्तर पर विव में पर्याप्त करने की रचनाधर्मिता कम थी। तुलसीदास जैसे श्रेष्ठ रचनाकार ' रामचरितमानस '

के व्योधाकाण्ड में (जो वस्तुतः 'रामचरितमानस' का हृदय है) बहुत दूर तक सांगरूपकों से काम लेते रहे हैं । इसे मध्यकालीन काव्यमाणा की एक सीमा और विशिष्टता भी - माना जा सकता है । हायावादी कवियों में महादेवी को भी सांगरूपक का विधान बहुत प्रिय रहा है । इसी कारण वे अपने गीतों में सांगरूपक की आयोजना, पूरे विस्तार में, सुरुचि बोधक तल्लीनता के साथ करती हैं । में बनी मधुमास वाली ' , ' ओ विभावरी ' , जैसे एक गीत इस संदर्भ में रस जा सकते हैं । महादेवी के समानवर्गी कवि प्रसाद , पंत और निराला सांगरूपक के लम्बे और व्यौरेमूलक विधान को तोड़कर बिंब-रचना की ओर उन्मुख होते हैं । ' इस उन्मुखता से हायावादी कवियों की, संप्रियाणा के प्रति, विशेष चिन्तना का बोध होता है । प्रसाद का प्रसिद्ध गीत ' वाह रे वह अमीर यौवन ' सांगरूपक के बिंब में पर्यवसान का बढ़िया उदाहरण है । पर्यवसान की इस प्रक्रिया के कारण ही यौवन की उड़दाम आकांक्षाओं का क्षुब्ध अर्थ के स्तर पर सुकुमार और कदात रह सका है । कवि ने अनावश्यक सज्जा नहीं की है । पंत ने ' परिवर्तन ' के मयावह विराद रूप के औषस्वी अंश के लिए नृसै नृप, वाष्पिक सल्ल फन, के रूपकों की आयोजना की है, लेकिन अपने संप्रियाणा को उन्मुख करने के लिए वे प्रस्तुत -अप्रस्तुत का सांगोपांग अंश न कर इन रूपकों के बिंब में संक्रमित करने का प्रयत्न करते हैं ।

हायावादी काव्य के बिंब प्रायः प्रस्तुत और अप्रस्तुत के द्वैत को लेकर निर्मित हुए हैं, लेकिन विशिष्टता यह है कि वहाँ से आरंभ करके उनमें अर्थ-संश्लेष की प्रक्रिया क्रमशः संभव होती है । कवि अप्रस्तुतों का इस तरह से संयोजन करता है, जिससे उसके विभिन्न तत्वों में द्वन्द्वात्मकता उभरी रहे, अलंकार के अप्रस्तुत विधान की तरह वे एक और निर्दिष्ट अर्थ न उद्भूत करें, बरन् बिंब में व्युत्पन्न विभिन्न तत्वों के रचाव को स्थान दें । ' कामायनी ' से एक उदाहरण प्रस्तुत है :

और उस मुख पर वह मुस्क्यान
रक्त किशलय पर है विभ्रम
वर्णना की एककिरण अम्लान
अधिक अलवाही ही अमिराम ।

यहाँ शब्दा की मुस्कान प्रस्तुत है और अरुणा की अम्लान किरण अम्रस्तुत है, लेकिन पाठक की दृष्टि इस द्वैत पर नहीं टिकने पाती (वस्तुतः कवि इसकी गुन्जाइश ही कहाँ रख रहा है ?) । इसके कारण की खोज करना समीचीन रहेगा । अरुणा की एक अम्लान किरण का अम्रस्तुत कई तत्त्वों से बना है - किरण अम्लान है, रक्त विसल्य पर विभ्राम कर रही है और अम्रस्तुत गई है । यहाँ चाक्षुषा संवेदन उत्ता नहीं है, जितना शब्दा की मुस्कान में निहित ताज़गी, मोहकता, सौन्दर्यजनकता को ज्यों के स्तर पर विकसनशील बना रहने देने की रचनाधर्मिता । इसी मोड़ पर बाकर यह अम्रस्तुत सज्जनात्मक काव्यभाषा में पर्यवसित हो जाता है, अलंकरण के अम्रस्तुत विधान की औदाया शिल्पकारिता से एकदम असंपृक्त ।

प्रस्तुत-अम्रस्तुत के द्वैत को छोड़कर सामान्य वर्णन में से ही बिंब रचने की प्रक्रिया साधारणतः शायवादी काव्यभाषा की नहीं है । बाद के नये कवियों ने - विशेषतः समसामयिक कवियों ने - काव्यभाषा के इस अपेक्षाकृत अधिक घुलनशील रूप से अपनी संसक्ति दिसलाई है, पर इसके बावजूद प्रसाद और निराला के काव्य में इस तरह की बिंब-प्रक्रिया की शुरुवात देखी जा सकती है । प्रसाद की प्रलय की शाय " मैं कुष्णा गुरुवर्तिका का बिंब इसी कोटि का है, जिसके माध्यम से रूपगर्भिता कमला की पश्चातापपूर्ण मनःस्थिति को कवि रूपायित करता है ।

"स्नेह-निर्झर बह गया है " में निराला वर्णन के स्तर पर एकदम वात्मीय भाव से टिके वाम की सूखी डाल के बिंब में से अपने जीवन की रचनात्मक पूर्णता और अवसाद को एक साथ विवृत करते हैं ।

इस प्रसंग में शायवादी काव्यभाषा के एक अन्य वैशिष्ट्य का उल्लेख करना संगत रहेगा । वह है - उसकी अम्रस्तुत योजना की सूक्ष्म प्रकृति । पंत के काव्य से तो एक लंबी सूची इसके उदाहरण स्वरूप रखी जा सकती है । बहुत बार ऐसा लगता है कि कवि पंत केवल कल्पना-वैचित्र्य का प्रदर्शन कर रहे हैं, जैसे

“ शायों कविता के ये अम्रस्तुत -

१) पड़ताई की परबाई-सी

२) पुर्वकता-सी कैंडाई -सी

कहीं-कहीं जैसे स्याही की बूँद * कविता के सूक्ष्म अप्रस्तुत अनुभव की सूक्ष्मता के बजाय महज वायतीयता घोषित करते हैं । जहाँ ये सूक्ष्म अप्रस्तुत सम्मिश्रित और जटिल सूक्ष्म अनुभवों को अंकित करते हैं, वहाँ इनकी योजना महत्वाकांक्षी लगती है । लहर के लिए प्रसाद ने इस तरह के अप्रस्तुत रखे हैं :

करुणा की नव अँगराई-सी
मल्यानिल की परछाई-सी

इस रूप में लहर एक वाङ्मय प्रतिमा-मात्र की निर्मिति नश्वर परन्तु सुन्दर से अलग होकर जीवमानुभूति से संपृक्त हो जाती है : नश्वर परन्तु सुन्दर जीवन की अनुभूति और लहर एक दूसरे में घुल-मिल जाते हैं । * करुणा की नव अँगराई * में जहाँ जीवन की सुकुमारता, कारुणिकता और आकर्षण की व्यंजनाएँ हैं, मल्यानिल की परछाई के माध्यम से उसकी सूक्ष्म, अनिर्विष्ट प्रकृति का रचना के स्तर पर एकाग्र होता है ।

हायावादी काव्यभाषा का दूसरा रूप उसकी चित्र-योजना में देखा जा सकता है, विशेषतः पंत और महादेवी की काव्यभाषा का स्वरूप ऐसा ही है । बादल को लेकर की गई विविध कल्पनाएँ कवि पंत की कल्पना-पटुता का उत्कृष्ट साक्ष्य प्रस्तुत करती हैं । जहाँ चित्र योजना सूक्ष्म है - जैसे एक तारा * के संध्याकालीन नीरवता के चित्र में - वहाँ पंत की सूक्ष्म पर्यवेक्षण शक्ति का आभास मिलता है । कुशल चित्रकारी होने के कारण महादेवी ने बहुत तन्मय रागात्मकता के साथ काव्यभाषा को चित्रात्मक व्यक्तित्व प्रदान किया है, जहाँ चित्रात्मकता है, पर अर्थ का संवर्णन नहीं हो पाता । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने हायावाद को चित्रभाषा कहा था ^१ यह बात पंत और महादेवी की काव्यभाषा के लिए ही अधिक लागू होती है ।

यहाँ यह प्रश्न उठाया जा सकता है कि हायावादी काव्यभाषा इसी काली प्रलय की पक्षों में खड़े कैसे हो गई ? इसके मूल में बहुत कुछ हाथ हायावादी काव्यभाषा की अविवक्षित चित्रात्मकता का है, जिसके कारण वह स्थिर लगने

ली । कल्पना -मोह, चित्रमोह, शब्दमोह - जिन्हें पंत की कविताओं के विश्लेषण-क्रम में देखा गया है - उसे रूढ़ बनाने में बहुत हद तक जिम्मेदार है । इसी तरह महादेवी की रचना के स्तर पर बख़्तर अविश्वसनीय लानेवाली प्रतीक-योजना से पाठक का तादात्म्य नहीं हो पाता । निराला भाषा की काव्यसृक्ति के लिए बराबर ज़रूर प्रयत्नशील रहे हैं । " कुकुरमुत्ता " की रचना के माध्यम से उन्होंने हिन्दी भाषा की एक सर्वथा नयी कामता का उद्घाटन किया है । उन तक की छायावादी कविता में विशेषतः " गीतिका " के गीतों में - दुरुह और अस्पष्ट प्रयोग मिलते हैं । इस दृष्टि से प्रसाद की स्थिति विशिष्ट है । उनका शायद ही कोई प्रयोग छायावाद की शब्द-रहि बनाने में सहायक हुआ हो । उनमें जो कुछ कठिनता और दुरुहता है, वह उनके सम्मिश्रित और सीधे पकड़ में न आ सकनेवाले जटिल सूक्ष्म अनुभवों के साक्षात्कार की प्रक्रिया में इतनी रस-बस जाती है कि पाठक न समझ में आनेवाली ऐसी शिकायत नहीं कर पाता ।

भाषा यथार्थ से अलग होकर साथेक चैष्टाई नहीं कर पाती । वह स्वायत्त तथा व्यक्तिस्ववान् तनी हो पाती है, जब उसमें यथार्थ के प्रति कुल प्रतिक्रिया का योग हो । छायावादी काव्यभाषा युग के बकलते यथार्थ के साथ झूकने में असमर्थ हो गई, इसीलिए बाद के कवियों को नये सिरे से यथार्थ की व्याख्या करने के लिए भाषा में नई भंगिमाएँ गढ़नी पड़ी । या यों भी कह सकते हैं कि भाषा रूढ़ हो जाने के कारण इन कवियों को नये युग का यथार्थ ही अज्ञात हो गया । और तब नये भाषा-स्तर की खोज बारम्बार हुई ।

छायावादी कवियों ने शब्दावली की दृष्टि से तत्सम को केन्द्रीय महत्त्व दिया है। तद्भव और देशी शब्दावली उनके शब्द-कोष में प्रायः महत्त्वहीन रही है । इसके मूल में बहुत कुछ पुनर्जागरणाकालीन सांस्कृतिक चेतना हो सकती है । एक कारण यह भी हो सकता है कि छायावादी कवियों ने तद्भवों की दैनंदिन संभावनाओं पर गौर नहीं किया था, बोलचाल की भाषा में भी संश्लेषण हो सकता है-इतनी दूरी तक वे नहीं सीधे सके । बाद में निराला के उन्मुक्त-विद्रोही कवि व्यक्तित्व ने इस बात पर ज़ोर देने से सीधा-समझ, फलस्वरूप " कुकुरमुत्ता " " गये गये " की रचना हुई । और छायावादी कवि पंत ने भी - न सही निराला जैसी भाषिक कामता के साथ - बोलचाल में संश्लेषण विकसित करने की बात सोची।

कुंरमुता ' के भी पहले प्रकाशित 'ग्राम्या' इसका अच्छा उदाहरण है ।

झायावादी कवियों द्वारा संस्कृत शब्दों के प्रचुर प्रभावों को लेकर श्री विजयदेव नारायण साही ने एक महत्त्वपूर्ण स्थापना रखी है : " झायावाद ने जिस तरह संस्कृत शब्दावली का प्रयोग किया, वह हिन्दी की प्रकृति के विरुद्ध है। साही जी के अनुसार हिन्दी काव्यभाषा की केन्द्रीय गति तुलसीदास और घूरदास की भाषा में है । " १

यह ठीक है कि हर भाषा की अपनी विशिष्ट प्रकृति होती है, जिसके अनुसार वह अनुभव-संवेदन को अपने व्यक्तित्व में रचा-पचा पाती है । उर्दू काव्यभाषा की हल्के मुहाविरों पर आधारित कलाकारिक और नफ़ीस भाव-संवेदना हिन्दी की व्यंजना-प्रधान काव्य भाषा में घुल-मिल नहीं पाती ।

लेकिन संस्कृत और हिन्दी भाषाएँ सांस्कृतिक दृष्टि से एक दूसरे के बिल्कुल निकट हैं, दोनों का केन्द्र मध्यदेश रहा है । अतएव हिन्दी काव्यभाषा में सजीनात्मक संचरण के लिए अगर झायावादी कवियों ने संस्कृत शब्दों का प्रचुर प्रयोग किया, तो वह अंगत नहीं कहा जा सकता । निराला ने सब से ज्यादा संस्कृत के वाङ्मय-तत्त्व को, उसके संगीत को, उसके अर्थात् जीवात्मा को हिन्दी में घुलाने की कोशिश की है । " गीतिका " , " तुलसीदास " और " राम की शक्ति-मूजा " इसके श्रेष्ठ उदाहरण हैं । निराला के गीतों में, उनकी लंबी रचनाओं में जो एक मधुरता और उदात्तता है, उसके मूल में बहुत कुछ उनके संस्कृत प्रयोगों का हाथ है । फिर तुलसीदास और घूरदास ने - विशेषतः तुलसीदास ने - उर्दू संस्कृत की अभिजात शब्दावली का भरपूर उपयोग किया है । यह अलग बात है कि मध्यकालीन भाषिक परंपरा के अनुसार उस शब्दावली का किसी सीमा तक वर्द्ध-तत्त्वमीकरण किया गया हो - " वसिष्ठ मूरि-मय बुरन चार " जैसे प्रयोग इसी प्रकार के हैं, जहाँ वसिष्ठ " अथवा " चार " अनुभव नहीं, वर्द्धतत्त्वमय रूप है ।

एक बात और है । वर्द्धम शब्दावली के माध्यम से सजीनात्मकता को विकसित करने की दिशा में प्रबलतरीक झायावादी कवियों ने मिलकर में जटिल -

१) हिन्दुस्तानी एल्फेकी की काव्यभाषा विनयक परिवर्धवाद-संगीष्ठी में बढ़े गये प्रवर्धन भाषण ; एल्फेकी का शोक और हिन्दी कविता की भाषा से उद्भूत ।

सम्मिश्रित अनुभवों को उर रहा है, प्रसाद की 'कामायनी' और निराला का 'तुलसीदास' इसके मध्य उदाहरण हैं। काव्यभाषा के इस वायाम का संस्पर्श मध्यकालीन कवि नहीं कर सके हैं। वस्तुतः काव्यभाषा के निर्माण की प्रक्रिया में शब्द 'शब्द' न रहकर कवि का विशिष्ट प्रयोग बन जाता है। इस रूप में ये प्रयोग संस्कृत की शिष्ट, कलासिक्ल कविता में नहीं हैं। हायावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त होकर वे संस्कृत शब्द हिंदी काव्यभाषा के अपने प्रयोग हो गये हैं।

हाँ, हायावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त संस्कृत शब्दावली वहाँ रुढ़ लगने लगती है, जहाँ वह यथार्थ के प्रति सही प्रतिक्रिया नहीं कर पाती अथवा अपनी अतिस्मय चित्रात्मकता को आवृत्त करने लगती है। तब वह बल से जड़ी दिखती है। 'पल्लव' और 'गुंजन' में संकलित पंत की कुछ कविताएँ महादेवी के अनेक गीत और निराला के अस्पष्टता-दोष पर उत्तर बार तत्सम-गीत (विशेषतः 'गीतिका' के) इस संदर्भ में उदाहृत किए जा सकते हैं। यहाँ एक विचित्र कृत्रिमता और यान्त्रिकता की प्रतीति होने लगती है। शब्दों को प्रत्यक्षपूर्वक काव्यात्मक बनाने की प्रवृत्ति कविता नहीं रचती, काव्यभाषा निर्मित करती है।

हायावादी प्रभाव-क्षेत्र के उत्तरवर्ती कवियों में रामकुमार वर्मा, मगवती चरण वर्मा, रामेश्वर शुक्ल वक्ल, नरेन्द्र शर्मा प्रभृति के नाम लिये जा सकते हैं। ये कवि हायावादी काव्यभाषा को अर्थ के स्तर पर कोई गुणात्मक समृद्धि नहीं प्रदान करते, बल्कि कहना तो यह चाहिए कि हायावाद के कवि-वस्तुस्थिति में से किसी जैसा भी व्यक्तित्व इनमें नहीं बन पाया है। हाँ, यह जरूर है कि सूक्ष्मता को क्रमशः वायवीयता का रूप देने की ओर अक्सर हायावादी काव्यभाषा में इन कवियों ने मासिलता का प्रेक्षावण किया है। विशेषतः वक्ल के प्रयोग उल्लेखनीय हैं, जिन्होंने यौवन की उदाम अनुभवों का झुठकर बन किया है। यहाँ तक कि अक्सर यह झुठापन अर्थ के स्तर पर उन्मुक्तता और संवरणशीलता को प्रत्यक्ष न दे कर अपेक्षाकृत हल्के ढंग के वाचना-भिन्न की रचना करने लगता है। 'अपराजिता' का 'मर ठो वाच महासागर अचरों में बौ सुपनों की मलबाली' गीत एक उदाहरण है। भितकथन की प्रणाली का अंश में प्रायः अभाव है, इसीलिए यौन अनुभवों के लक्ष्य रचना के स्तर पर विश्वसनीय नहीं हो पाती। कल्पनात्मक संयम-ही काव्यभाषा का

अनिवार्य गुण है - संकल की कविताओं में पूरी तौर से निर्वह नहीं हो पाता ।

‘चित्ररेखा’ में रामकुमार वर्मा ने छायावाद के प्रिय वण्यी बौंदनी रात के परिवेश को बहुत जीवन्त बना दिया है :

यह ज्योत्स्ना तो देखो, नम की

बरसी हुई उम्र

आत्मा-सी बन कर कूती है

भर व्याकुल का ।

बाजो चुन - सी छोटी है यह जीवन की रात ।

यहाँ विशिष्ट प्रयोग दो हैं - ‘आत्मा’ और ‘चुन’ ।

ज्योत्स्ना का आत्मा बनकर व्याकुल काँों को कूना ऐन्द्रिक लालसा को एक आत्मीय-गंभीर स्तम्भ का रूप दे देता है । इसी तरह ‘चुन - सी छोटी रात’ प्रयोग के द्वारा कवि ऐन्द्रिक लालसा में निहित प्रसरता और तीव्रता का सटीक रूपायन करता है । ये दोनों समूह बिंब छायावाद की सुदृढ कला-दृष्टि का प्रतिनिधित्व करते हैं ।

भावती-चरण वर्मा की कविताओं में रहमानी मस्ती ज़रूर है, लेकिन उसके माध्यम से कवि किसी रचनात्मक सार्थकता की उपलब्धि कर रहा ही, ऐसा नहीं लगता । प्रतीकों की नियोजना अधिक है, लेकिन छायावादी प्रतीक-योजना में नवीनता मरने की प्रवृत्ति नहीं है । यह ज़रूर है कि उनकी काव्यभाषा में वायवीयता और वस्पष्टता नहीं है । ‘मयूकण’ संकलन में यह विशेषता देखी जा सकती है ।

नरेन्द्र शर्मा ने जगह-जगह वायुनिक मनुष्य की आंतरिक रिक्तता को उरहने की कोशिश अपनी कविताओं में की है । प्रसाद ने मनु के माध्यम से विडंबनामयी शून्यता का उद्घाटन दूसरे बिंबों में किया है । दो उदाहरण रहे जा रहे हैं -

१) शून्यता का उफड़ा-सा राग

२) सौखीनी शून्यता में प्रति मध व्यफलता अधिक कुल्लों रही ।

नरेन्द्र शर्मा ने एक पंक्ति ‘डुबैटना’ प्रयोग से वायुनिक जीवन की विराट् रिक्तता, वनबोट हज़रतता को विस्तृत किया है उदाहरण बड़ी बड़ी गिन ’

(' आधुनिक कवि ' में संकलित) कविता का है :

कुछ तो हो, दुर्घटना ही मेरे इस नीरस जीवन में ।

कवि दुर्घटना का जोखिम संवरण करने को तैयार है, क्योंकि एक-रा शून्यता का जीवन- बिताते-बिताते वह ऊब गया है । हायावादी काव्यभाषा में मानी बदलाव लाने की आकांक्षा भी यहाँ सांकेतिक रूप में देखी जा सकती है । आधुनिक रचना-प्रक्रिया के संकेत इस तरह के प्रयोगों में मिल जाते हैं ।

हायावादी काव्यभाषा की जीवनी-शक्ति उसके पुनर्जागरणाकालीन चेतना से समरस रूप में पूरी भव्यता के साथ मुसुरित हुई है, जिसे प्रतिनिधि हायावादी कवियों का ' शक्ति-काव्य ' माना जा सकता है । मध्यकालीन विशेषतः रीतिकालीन शिल्प आलंकारिक काव्यभाषा का एकदम प्रत्याख्यान कर और द्विवैदीयुगीन हतियुतात्मकता को पीछे छोड़कर अर्थ की द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया को परिचालित करने की महत्वाकांक्षी कौशिल्य हायावादी काव्यभाषा की गहरी अर्थों में रचनात्मक संसक्ति का प्रमाण है ।

(१६३)

अ च या य - ८

निराला की कविताओं का अध्ययन

(' जुही की कली ')

जुही की कली ' (१९१६ ई०) के माध्यम से हिन्दी कविता समग्र रूप में पहली बार अंकुश उन्मुक्तता का अनुभव करती है - विशेषतः श्रृंगारिक कविता के संदर्भ में इस अंकुश उन्मुक्तता का अनुभव और भी प्रीतिकर लाता है । छायावादी काव्यभाषा में अत्युत्प्रेक्ष्य होती नहीं और सघन अर्थ-कवियों का सशक्त साक्षात्कार ' जुही की कली ' कराती है । निराला ने इसकी रचना के माध्यम से हिन्दी कविता के संदर्भ में अंकुश उन्मुक्त कविता में पहल की ; अतएव यह रचना अपना ऐतिहासिक महत्त्व भी रखती है ।

जुही की कली' और मल्यान्किल के स्वच्छंद शारीरिक व्यापार का अंश कर कवि ने उन्मुक्त मानवीय प्रणय व्यापार को स्वर दिया है । प्रणय-स्थिति के अंश में इस तरह का वातावरण ताज़गी से भरपूर है :

विजय-वन-बल्लरी, पर,

सौती थी सुहाग-भरी-स्नेह -स्वप्न मग्न

अमल-कौमल-तनु तरुणी-जुही की कली,

दृग बंद किये, शिथिल - पत्राङ्गु में,

यहाँ ' सुहाग-भरी', ' स्नेह - स्वप्न मग्न ', ' अमल-कौमल-तनु-तरुणी' जैसे प्रयोग इस बात का स्पष्ट संकेत देते हैं कि जुही की कली की चित्रणा ही कवि का मूल अभिप्रेत नहीं है, वह ऊष्ण मानवीय संवेदन को व्यक्त करने का माध्यम भी है । कौमल पद-विन्यास से अनुप्राणित इस ओर में संस्कृत शब्दावली के बीच एक विशिष्ट प्रयोग कवि ने रखा है - ' सुहाग-भरी' , जो इस मानवीय ऊष्मा में गहरी वात्मीयता भर देता है -

वागें मल्यान्किल का चित्रण हुआ है :

वासंती निशा थी ;
 विरह-विधुर प्रिया संग लौड़
 किसी दूर देश में था पवन
 जिस कहते हैं मलयानिल ।

अंतिम पंक्ति में एक प्रयोग मुक्त छंद की प्रकृति के अनुकूल एकदम व्यौत्रिक ढंग से कवि ने रखा है - ' जिस कहते हैं मलयानिल । बातचीत के ढर्रे का यह प्रयोग भाषा-सुक्ति के आरंभिक सिलसिले में उल्लेखनीय है ।

आगे एक स्मृति-चित्र आता है, जो प्रिया से बिछुड़े मलय के मानस में निमित्त होता है :

आई याद बिछुड़न से मिलन की वह मधुर बात,
 आई याद चोंदनी की घुली हुई आधी रात
 आई याद कांता की कंपित कमनीय गात,

लय का यह एकस्मात् परिवर्तन संयोगकालीन स्मृतिपरक संवेदना को अनुभव के घरातल पर विश्वसनीय बनाता है । इन तीन तीव्र-प्रसर पंक्तियों में संयोगात्मक उत्तेजना की स्मृति बहुत जीवन बन पड़ी है । चोंदनी रात के लिए ' चोंदनी की घुली हुई आधी रात ' का प्रयोग गत्यात्मक वातावरण की सृष्टि करता है । इस मादक स्मृति से परिचालित मलय की सक्रियता को कवि शब्दों में यों उतारता है :

फिर क्या ? पवन
 उपवन-सर-सरित् गहन गिरि कानन
 कुन्ब-लता-मुन्बों को चार कर
 पहुँचा जहाँ उसने की कैलि
 ली-लीली-साथ।

उपवन-सर-सरित् की आवाज नति घवन की अस्य उत्कण्ठा को स्फुरित करती है । मलय के इस आविर्गम्यव्यापार को बंधन-विहीन छंद ही अभिव्यक्ति दे सकता था । छंद की बेबी-बैबाई नति थी इस स्वप्नदृष्टता के स्वरूप को आवाज पहुँचाती । भाषा, छंद और संवेदना की परस्पर संश्लिष्ट प्रवृत्ति का रहस्य

निराला ने शुरू में ही पहचान लिया था ।

इसके बाद के कक्षों में कवि ने मलय के उद्दाम प्रणय-का
बैलौस चित्रांकन किया है, जो अपने सारे सुलैन के बावजूद हल्केपन का आभास
नहीं होने देता -

निर्दय उस नायक ने
निपट निठुराई की
कि फौकों की फड़ियों से
सुन्दर सुकुमार देह सारी कककौर डाली
मसल दिए गौर कपोल गोल,
चौक पड़ी युवती -
चकित चित्तन निज चारों ओर फेर ,

प्राकृतिक व्यापार को प्रणय-व्यापार में समग्रतः रूपांतरित
या कि संश्रुत कर सकने की यह दामता ह्यायावादी काव्यभाषा में विकसित होती
है, इसीलिये इस सारी प्रक्रिया को मानवीकरण पर न कहकर प्रकृति और जीवन
का संश्लेषण कहा जाएगा ।

यहाँ हृद-मुक्ति की प्रक्रिया संवेदना से वांछित स्तर पर
जुड़ी हुई है या नहीं, यह प्रश्न विचारणीय है । निराला के संवेदनशील समीक्षक
दुवनाथ सिंह ने हृद-मुक्ति की प्रक्रिया को बहुत स्थूल धरातल पर ही देखा है, तभी
वे कहते हैं-“हृद से मुक्त हो जाने पर कविता अपनी हृदानुशासन की परंपरा से मुक्त
हो सकती है, लेकिन मात्र इसी से उसमें संवेदनागत मुक्तता फैले जा जाएगी ?”

विचार के इस धरातल पर तो हृद और संवेदना को अलग-
अलग घत्व के रूप में मान लेना पड़ेगा, जिससे रचना को उसकी संश्लिष्टता में नहीं
देखा-भरखा जा सकता । वस्तुतः जुही की कही “ की मुक्त हृद-प्रकृति मान-मुक्ति”
से सीधे संबद्ध है, मछवानिक का स्वहृद प्रणय-व्यापार मुक्तहृद की रचना में सजीव,

उन्मुक्त हो उठा है । निराला ने भाव और छंद की संपुक्त स्थिति को समझा है ।
 'परिमल' की भूमिका में छंद-मुक्ति की प्रक्रिया को उन्होंने इसी बिन्दु से देखा है ।
 इस पदों को थोड़ा विस्तार देते हुए यह सवाल उठाया जा सकता है कि क्या 'जुही
 की कली' में निराला का भाषा प्रयोग, उनका मुक्त छंद-विधान प्रणय के नये
 स्तर का संस्पर्श करता है । इस संदर्भ में पहले तो कवि की विशिष्ट रचना-प्रक्रिया
 को देखना होगा । पूरी कविता में जुही की कली और मल्लानिल प्रतीक रूप में
 लिए जाकर फिर अपने में एक संश्लिष्ट बिंब विकसित करते हैं, जिसे कहीं बीच से
 तोड़ना-भरीड़ा नहीं जा सकता । उल्लेखनीय यह है कि संरचनागत यह क्साव परंपरित
 सांगरूपक के ढंग का नहीं है, क्योंकि तब तो प्रणयानुभव और शरीर सुखानुभव का
 एक साथ उन्मुक्त संचरण न हो पाता । प्रकृति और प्रणय के अनुभव यहाँ महज
 प्रस्तुत-अप्रस्तुत न होकर एक दूसरे से संश्लिष्ट हो गए हैं । 'जुही की कली' या
 इस जैसी अपनी अन्य छोटी कविताओं की संपूर्ण कला का उद्घाटन निराला ने
 उचित ही किया है : 'यह ऐसी रचना नहीं कि सूक्ति-रूप-क्षका एक वंश उद्घृत
 किया जा सके । मेरी छोटी रचनाएँ (लीरिक्स) और गीत (सॉन्ग) प्रायः
 ऐसे ही हैं । इनकी कला इनके संपूर्ण में है, खण्ड में नहीं ।'^१

लेकिन दूधनाथ सिंह ने इस तरह की कविता को छंद-मुक्ति
 की कोशिश भर माना है, संवेदना का यहाँ कोई नवीन्मेण हुआ है, ऐसा वे नहीं
 मानते । उनके अनुसार 'सुन्दर सुझार देह सारी ककमोर ढाली', 'मल दिये
 गोरे कपोल गोल' या 'बंद / जुही के सब लोल दिये प्यार से / यौवन उमार ने'
 जैसी पंक्तियों निबन्धान्त रीत्यात्मक हैं । मैथिली शरण गुप्त की 'सखि, वे मुझसे
 कहकर जाते' के सामने ये पंक्तियाँ भले ही नयी लौ - बिहारी, देव, धनानन्द की
 रचनाओं के बावजूद इनकी कोई कला से विशिष्टता नहीं बतायी जा सकती ।^२

वस्तुतः इस तरह से दो तीन पंक्तियों उद्घृत करके कोई
 संगत निष्कर्ष नहीं किया जा सकता (स्मरणाय निराला का उद्धृत उद्धरण) ।
 इस तरह की पंक्तियाँ हिन्दी की रीतिरूपीन कविता में हैं, इसमें संदेह नहीं ।

१) कवि, पृष्ठ २०४

२) निराला : बालमनोवा वास्या, पृष्ठ २०४

लेकिन 'जुही की कली' की पूरी जो एक भाव-प्रतिमा बनती है - सुकुमार-स्वच्छंद प्रणय का संश्लिष्ट चित्र वह रीति-युग में नहीं । वहाँ शरीर-सुख के प्रति ऐसी व्यंक्त भावना भी नहीं है । निराला की 'धारा' कविता (परिमल में संगृहीत) में दुर्दमनीय यौवन-आकांक्षा देखी जा सकती है :

बहने दो,
रौक-टोक से कभी नहीं रुकती है,
यौवनमद की बाढ़ नदी की
कैसे दैस मुकती है ?

इसका सटीक प्रतिनिधित्व करता है 'जुही की कली' का मलयाणिल । समूची कविता में आवेग, उत्तेजना, उन्माद की जो तीव्रता है, वह अपनी अलण्ड बिंब-प्रक्रिया में द्विवेदीयुगीन अति नैतिकता और रीतिकालीन चमत्कारपरक शृंगार-चित्रण से अलग धरातल पर विकसित है । रीतिकाल के कवित्त-सवेया -दोहा जैसे बँधे-बँधायें हृद में यौवन-जन्य आवेग और उन्माद का ऐसा बलौस और स्वच्छ व्यंजन नहीं हो सकता था ।

('संध्या-सुंदरी')

हायावादी काव्यभाषा का स्वरूप बनाने में 'संध्या-सुंदरी' (१९२१ ई०) जैसी कविताओं का विशिष्ट योग रहा है जिसमें द्विवेदीयुग तक कुल मिलाकर शक्तितात्पर्यता के खोपान पर बाह्य सही-बोली के संस्करण और परिष्करण की मरी-पूरी कोशिश है ।

प्रकृति हायावादी कवियों का प्रिय विषय रही है - विशेषतः उनके प्रारंभिक रचना-काल में । प्रकृति में ही संध्या के प्रति व्यंजनाकृत सपन आकर्षण इन कवियों की रहा है - और प्रभाव क्या निराला ने तो उसमें है अपना रचनात्मक व्योमचल भी किया है (द्रष्टव्य - 'विष्णव' (मकरमा) ; मधुर

माधवी संध्या में जब रागारुण कवि होता अस्त (लहर)-प्रसाद : संध्या-सुंदरी, अस्ताक्षर रवि छलछल (गीतिका) -निराला)। इसका कारण यही हो सकता है कि संध्या की प्रशान्त-उदास मधुरता हायावादी कवियों के आत्मनिष्ठ व्यक्तित्व को गहरे में छूती है, इस प्रक्रिया में माधवा की आंतरिक पक्षें खुलती हैं। यों सड़ीबोली कविता में हायावादी काव्य से पूर्व भी संध्या को बराबर काव्य-विषय बनाया जाता रहा है, पर वहाँ संध्या अमूर्त नहीं बन पाती, कवि उसमें से अपनी रचनात्मक मुक्ति नहीं ढूँढ़ पाता। हरिवोध के 'प्रियप्रवास' में संध्या-संबंधी अनेक चित्र हैं प्रसिद्ध पंक्तियों का आरंभ की है -

दिवस का अवसान समीप था
गगन था कुछ लोहित हो चला
तरुशिला पर थी अब राजती
कमलिनी-कुल-वत्सल की प्रभा ।

यहाँ संध्या के व्यौर है, पर यह चित्र प्रकृति के प्रति कवि की किसी अमूर्तपरक प्रतिधिया को नहीं उभारता। इसके बागै 'संध्या-सुंदरी' का सांध्य-चित्र सड़ीबोली के संवेदनात्मक विकास का अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करता है, जिसमें एक संश्लिष्ट चित्र रचने की कोशिश विद्यमान है :

दिवसावसान का समय
मेघमय आसमान से उतर रही है
वह संध्या-सुंदरी परी-सी
धीरे-धीरे-धीरे

कवि आसमान से उतरती परी के रूप में संध्या को परिकल्पित कर आगे बोल को विस्तार देता है, जिसमें सौन्दर्यात्मक चित्र-योजना है, लेकिन यह विशिष्टता कल्पित नहीं की जा सकती कि परी के अस्तित्व का सांगरूपक की 'धीरे-धीरे' कल्पित-प्रणाली के रूप पर निर्धार नहीं किया गया है, ऐसा कि महादेवी के एक रजनी-गीत ('धीरे धीरे उतर आतिथ से वा बसंत रजनी') में देखा जा सकता है। एक बार परी का उल्लेख कर निराला कभी मुख्य-विषय में

फिर रम जाते हैं और त्रिपदीय वर्णन से तटस्थता की यह प्रवृत्ति ही उनके संध्या-चित्र को स्वच्छ-तारु बनाये रखती है ।

जैसे कवि ने संध्याकालीन नीरवता, अलसता, हायामयता, सूक्ष्मता को या यों कहें कि संध्या के अमूर्त हायामय व्यक्तित्व को एक संश्लिष्ट और कल्पनात्मक चित्र में उतारा है :

अलसता की सी-लता
किन्तु कौमलता की वह कली
सली नीरवता के कंधे पर डाले बोंह
झोंह-सी लंबर-मय है कली ।

इसी सूक्ष्म ऐन्द्रिक विशेषताओं में भी निराला ने संध्या को मानवीय ऊष्णता से संपृक्त कर दिया है, संध्या के मौन की व्यंजना के लिए तीसरी पंक्ति का विशिष्ट प्रयोग सली नीरवता के कंधे पर डाले बोंह मानवीय संसक्ति का समावेश कर देता है, संध्या संपृक्त दृश्य-विषय नहीं रह जाती । प्रकृति-बिंब और मानवीय बिंब की घुली-मिली स्थिति ऐसे अवतारों में देखी जा सकती है । इस बिन्दु पर ध्वनाथ सिंह का यह कथन संगत नहीं लगता—“स्वयं जुही की कलिन-कली ” या “ संध्या सुंदरी ” की माणिक संरचना हायावादी है और वे किसी खास संवेदनागत नवीनता की कविताएँ नहीं हैं । “ धीरे धीरे उतर दिगतिव है जा वसंत-रखनी ” और “ संध्या-सुंदरी ” की “ सली नीरवता के कंधे पर डाले बोंह ” की रूपकात्मकता में कोई विशेष फर्क नहीं है । सली का प्रसंग ही रीतिकालीन है ।

एक तो संध्या के संदर्भ में इस तरह का सूक्ष्म मानवीय गुणों से समन्वित संश्लिष्ट-सूक्ष्म चित्र बनने में नया है, फिर सली के उल्लेख-मात्र से रीतिकालीन चित्र संस्कार नहीं बनता, और उस पर भी सली नीरवता की । दूसरे अपनी यत्किंचिद् रूपकात्मकता के बावजूद यह चित्र महादेवी के “ धीरे - धीरे उतर दिगतिव है जा वसंत-रखनी ” गीत की शिल्पकारिता और प्रसादन-प्रियता से अलग है । महादेवी के गीत में झूक है अंत तक सज्जा की सली बायोपना है, काव्यात्मक शब्दावली का सुरासि-सम्पन्न विन्यास है । वारंभिक अंश प्रस्तुत है -

धीरे धीरे उतर दिगतिव है
जा वसंत रखनी ।

तारकमय नव वैष्णवी बंधन
 शीश फूलकर शशि का नूतन
 रश्मि-जल्य सित धन-ज्वगुठन
 मुक्तगल्ल जमिराम बिछा दे
 चितवन से अपनी
 पुलकती आ वसंत-रजनी ।

झूसरी और निराला अपने चित्र को ज्यों की नयी संभावनाएँ प्रदान करते हैं, रूपकात्मकता के आकर्षण में नहीं लाते । यह प्रवृत्ति ठीक बाद के काल में देखी जा सकती है, जहाँ कवि संध्याकालीन नीरवता की व्यंजना करता है :

नहीं बजती उसके हाथों में कोई वीणा
 नहीं होता कोई कुराग -राग-बालाप
 नूपुरों में भी रुनकुन-रुनकुन रुनकुन नहीं,
 सिर्फ एक अव्यक्त शब्द-सा ' चुप-चुप-चुप '
 है गुँज रहा सब कहीं -

नीरवता की अमूर्त, सूक्ष्म और सुकुमार स्थिति के वर्णन के लिए कवि बहुत प्रसर जावेग के साथ, लयात्मक विस्तार में, " चुप-चुप-चुप " की गुँज को उल्लिखित करता है । वीणा का न बजना कुराग-राग-बालाप का न होकर और नूपुरों में रुनकुन -रुनकुन का अभाव " संध्या-सुंदरी " के प्रशान्त साधे, व्यक्तित्व को ध्वनित करते हैं । फिर बचा क्या है " सिर्फ एक अव्यक्त शब्द-सा ' चुप-चुप-चुप ' जो सब तरफ गुँज रहा है ।

इसके बाद कवि संध्याकाल में गहराती हुई निस्तब्धता का विराट् चित्र प्रस्तुत करता है । इस काल में हायावादी काव्यभाषा की जीवनी शक्ति को विवृत हुई है :

व्योम-मण्डल में - काशील में -
 होती रात घरीबर पर उस कमल कमलिनी-बल में -
 शीतल -शिविता सरिता के अति विस्तृत वनाःस्थल में -
 बीर-बीर नीर-निर बिबर पर शिमिरि-बल-बल में -

उत्ताल-तरंगाघात-प्रलम्ब-धन-गजन-जलधि-प्रबल में -

दिगति में -जल में नम में अनिल अल में -

सिर्फ एक अव्यक्त शब्द -सा" जुप, जुप, जुप "

है गूँज रहा सब कहीं -

ल्य के इत्नी मध्य प्रसार में नीरवता का यह प्रकृति-व्यापी
वर्णन बेजोड़ है । प्रकृति के सुकुमार और मयानक दोनों दोनों में ' जुप, जुप, जुप, '
की गूँज परिब्याप्त है । ' उत्ताल तरंगाघात के दीर्घ और कठोर वर्ण स्तब्ध वातावरण
का सशक्त चित्र निर्मित करते हैं । दिगति में जल में नम में अनिल-अल में उसी
' जुप, जुप, जुप ' की गूँज -जुगुँज को प्रतिष्ठापित कर निराला इस विराट् चित्र को
गरिमा प्रदान करते हैं अर्थात् पंच तत्त्व भी संध्याकालीन नीरवता से परिब्याप्त
है । निस्तब्धता का सर्वग्रासी प्रभाव वहीं के सूक्ष्म स्तर पर कदाचित् सर्वत्र एक
तत्त्व की व्याप्ति की व्यंजना करता है । निराला ने अपने एक निबंध में कहा है ,
काव्य में साहित्य के हृदय को दिग्गत व्याप्त करने के लिए विराट् रूपों की प्रतिष्ठा
करना अत्यन्त आवश्यक है । ' ' अपनी आरंभिक कविताओं से ही निराला इस दिशा
में प्रयत्नशील रहे हैं । ' संध्या-सुंदरी ' का यह वंश एक अच्छा उदाहरण है ।
विशिष्टता यह है कि ' जुप, जुप, जुप ' की गूँज-जुगुँज इस विराट् वर्ण को प्रसर
गतिशीलता और दम्भात्मकता प्रदान करती है । नीरवता अपने में सुकुमार स्थिति
की सूचक है, उसको कोमल संवर्धन में ही कवि संसृष्ट करता है । ' एक तारा ' में
कवि पंत ने संध्याकालीन प्रशान्ति को बहुत सुकुमार, अद्भुत बिंब में अंकित किया है :

पत्तों के वानत अवरोध पर षो गया निखिल वन का मर्मर,

ज्यों वीणा के तारों में स्वर ।

इस दृष्टि से निराला का विराट् चित्र उनके पौरुष-दीप्त
काव्य-व्यक्तित्व का प्रतिनिधित्व करता है । ' संध्या-सुंदरी ' के इस वंश की कठोर
शब्द-व्यंजना को ठीक बाबाई नन्दगुलारी बाबूजी ने एक अच्छी टिप्पणी की है :
प्रशान्ति प्रकृति के चित्रण के संदर्भ में इस प्रकार की प्रकण्ड ध्वनिमयी शब्दावली का

प्रयोग उचित है या नहीं, यह एक अलग प्रश्न है । परन्तु ऊपर उद्धृत कविता में विवादी स्तर का यह संधान अपूर्व तामस्य के साथ किया गया है, इसमें संदेह नहीं ।^१ प्रचण्ड ध्वनिमयी शब्दावली का यह प्रयोग प्रशान्त प्रकृति के चित्रण के संदर्भ में असाधारण है, किन्तु विपरीत भाव की प्रक्रिया में अर्थ की व्यापकता और प्रसरता को कायम किये हुए है । कवि निराला का क्रांतिकारी व्यक्तित्व जैसे-जैसे इस परंपरित धारणा को यहाँ निर्मूल सिद्ध करता है कि प्रशान्त प्रकृति का चित्रण कोमल शब्दावली ही कर सकती है ।

दृश्य-संवेदन के इस विराट्-मध्य चित्र के बाद काले क्षेत्र में निराला संध्या के दूसरे तत्त्व विग्राम का जन्म करते हैं । इस स्थल पर वे संध्या को सहज मानवीय जीवन से बिल्कुल संपृक्त कर देते हैं , छायावादी कवि का आत्मनिष्ठ स्वर यहाँ मुखरित होता है :

और क्या है ? कुछ नहीं
मदिरा की वह नदी बहाती जाती,
थके हुए जीवों को संसारे सन्नेह
 प्याला एक पिलाती,
बुलाती उन्हें बैंक पर कनै,
दिखलाती फिर विस्मृति के वह कण्ठगत पीठे सपने,
अद्वैताभि की निश्चलता में हो जाती जब लीन
कवि का बढ़ जाता क्रुराग,
विरहाकुल कर्त्तव्य कण्ठ है
बाप निकल पड़ता तब एक विहाग ।

और क्या है ? कुछ नहीं " का शब्द-प्रयोग बोलचाल की उच्चकृता बनाये रहता है । निराला की " संध्या-सुंदरी " मदिरा की नदी बहाती हुई जाती है । यह चित्र ("मदिरा की नदी बहाती जाती") प्रगाढ़ होते संध्याकाल में प्राणियों के विनाश, कर्त्तव्य-मुक्तता और कलहता की व्यंजना करता है ।

जहाँ के अधिक सूक्ष्म-स्तर पर एक सुकुमार-तन्मय परिवेश निर्मित होता है - संध्या-
समय अपने आवास में लौटे हुए प्राणिजों को प्रेयसीकेसान्निध्य-सुख का । जो संध्या
प्रारंभ में परी सी प्रतीत हुई थी, वह मनुष्य लोक में जाकर उनके जीवन में हिस्सा
लेती है । अपने कर्तव्य की समाप्ति के बाद वह अर्द्धरात्रि की निश्चलता में लीन
हो जाती है ।

इस पूरे अंगारपरक बिंब से जैसे कवि की चेतना खुद-भी प्रभावित
होती है । वह उसी तादात्म्य का अनुभव करने लगता है -

कवि का बड़ जाता अनुराग,
विरहाकुल कमीय कण्ठ है
वाप निकल पड़ता तब एक विहाग ।

“ विहाग ” की निःसृति कवि की बैचनी, खोज, उत्प्रेषणा की
सूचक है । संध्या का मौन भाव कवि के कण्ठ से विहाग बनकर फूटता है । इस
रूप में संध्या एक जीवंत अनुभव बन जाती है, उसमें से कवि अपना रक्षात्मक
उन्मोचन करता है, उसके साथ एक जीवन जीता है । संध्या और रचना का भी
साथीक संबंध जुड़ता है - “ विरहाकुल कमीय कण्ठ है / वाप निकल पड़ता तब
एक विहाग । ”

(“ वादल - राग ”)

वादल-राग “ है संबद्ध वह भाव-बंध हिन्दी की अपनी
ज्योत्स्ना-कामता के उत्कृष्ट उदाहरण है और इस प्रकार कवि के “ राग कमर ”
संवीपन को साक्ष्यता प्रदान करते हैं । कविता का आनन्द उसके जहाँ विस्तार में
निहित होता है । किसी बार उसका विश्लेषण किया जाए, उतनी ही बार
वह किसी-न-किसी क्षणों के स्वारा परित्यक्त करार, कवि का मूल अन्विष्ट माणा
की विस्मयनीय और लाव-सुख प्रकृति के बल पर किसी न किसी जटिलता से हमें
संवीपता का बोध कराए । “ वादल-राग ” की विविध कविताएँ बहुमुखी जीवना-

नुमूर्तियों को साक्षात्कृत करती चलती है ।

पहले भाव-बंध में कवि ऊपर राग के गायक बादलों का वावाहन करता है । पंक्तियों की विशिष्ट लयात्मकता कवि के आह्लाद, उन्माद को, उसके मुक्तिकामी प्राण को पूरी अभिव्यक्ति देती है :

मूम मूम मृदु गरज-गरज धन धोर ।
 राग ऊपर ! ऊम्बर में भर निज रोर ।
 फर फर फर : : निकर-गिरि-सर में,
 घर, मरु, तरु-मरीर, सागर में,
 सरित-तडित्ताति -नक्ति वन में
 मन में, विज्ज-गहन-कानन में
 वानन-वानन में, रव धोर कठोर-
 राग ऊपर ! ऊम्बर में भर निज रोर ।

निराला-काव्य की विशिष्ट श्रुतिधर्मिता का परिकल्प यह पूरा गति-चित्र संभव करता है । मुक्त-गीत में प्रवाह और वांतरिक गठन के लिए ध्वनि-बाधों की आवश्यकता का अनुभव रचनात्मक उपकरण के रूप में करना संवेदना के गहरे स्तरों का संस्पर्श करने का सूचक है । आवाणिक तथा वादगुण बिंबों की सृष्टि तो होती ही है, व्यं के सघन स्तर पर यह शब्दावली उन्मुक्त, क्वाथ प्राण के संघर्ष को भी स्वर देती है । कवि का अभिप्रेत वह ऊपर राग है, जो प्रकृति में ही नहीं, मानव-मन में भी, वानन-वानन में अपनी अनुक्रम मनीषुति, स्वच्छन्द वानन्द को स्थान दे । " राग ऊपर " की पुनः आवृत्ति उसकी संश्लिष्ट गूँज-ऊँगूँज का विस्तार देती है । शब्दों की तयाकथित सरलता अपने विशिष्ट क्रम में, लय और अनुमति की संगति में एक स्थायी प्रभाव डीढ़ जाती है ।

कवि की पंक्तियों में कवि का बापल के लिए वर वर के हर्ष का प्रयोग अपनी निश्चल प्रकृति से कवि की " राग ऊपर " के प्रति नितान्त आसक्तता की व्यंक्ति करता है । यह संकीर्ण जीवनानुमति में से उदीर्ण होकर निकलता है । आविगम्य व्यापारों में ही-ही-छाट कथन भी अपनी उत्तम शक्ति के

माध्यम से अभिप्रेत के प्रति ईमानदारी का निर्वहण करते हैं :

पार हैं कल तू मुझको
बहा, दिखा मुझको भी निज
गर्जन-मैरव-संसार !
उथल-मुथल कर हृदय -
मचा हलचल-
चल रे कल, -
मेरे पागल बादल !

ये पंक्तियाँ कवि और बादलों के बीच घनिष्टता को घोषित करती हैं। निराला की कविताओं की उत्कृष्टता का एक कारण उनमें रचनाकार के अनुमूर्तिशील हृदय का संश्लेषण है। केवल दृश्य विषय को चित्रित करनेवाला (फिर वह चित्र-निर्माण कितनी भी बारीकी से क्यों न किया गया हो) कवि बलिष्ठ संवेदनाओं को प्रकट नहीं दे सकता। निराला या प्रसाद अपने अभिप्रेत के साथ गहरे स्तरों पर जुड़े हुए प्रतीत होते हैं। " पागल-बादल " न केवल बादल के, बल्कि कवि के भी स्वातन्त्र्य-कामी मानस को अभिव्यक्ति देता है।

रसधार बरसाने वाले बादल में प्रकृति-जगत और कवि-हृदय में जो प्रतिक्रियाएँ उत्पन्न की, उनका संश्लेषण प्रस्तुत ध्वन्यात्मक चित्र में दर्शनीय है :

बैसता दलदल,
बैसता है नद सर-सर
बहता, बहता कुलकुल कल-कल कल कल
बैल-बैल नाचता हृदय
बहने की महा विकल-बैकल ,

शब्द-शब्द से उत्साह का उत्स फूट रहा है, जैसे कवि की मुक्ति के लिए विकल वान्तरिक छलक मूर्तिमन्त हो उठी हो। वाग की तीन पंक्तियों का विन्यास कवि-समुद्रि की दृष्टि से महत्वपूर्ण है :

सब मरीर-सै-कभी शोर है -
सबन धीरे मुक्त गलन रोर है
मुक्त- कान का दिता सघन वह शोर

अपनी विशिष्ट लयात्मकता से ये पंक्तियाँ न केवल बादलों के साथ निकटता की चाह करने वाले कवि मानस को अभिव्यक्ति देती है, अपितु सीमाओं में न बँधकर असीमता का संस्पृश करने को व्यग्र उसकी आत्मा को भी स्पर्श देती है ।* मुझे गगन का दिखता सपन वह झोर-वह झोर, जो सपन है, जो निराला के - या अधिक व्यापक स्तर पर हर सजीवशील व्यक्तित्व के - विकास के लिए उचित दिशा-निर्देश कर सके ।

* बादल-राग* का दूसरा भाव-बंध बीजस्वी संबोधन, लय की उन्मुक्तता तथा शब्दों की अनैक अर्थ-स्तरीय शक्ति के कारण उदात्त आन्तिकारी व्यंजना संभव करता है :

हे निर्बन्ध !

बन्ध-तम-काम-अगैल-बादल !

हे स्वच्छन्द !-

मंद-मंद-समीर रथ पर उच्छृंखल ।

यहाँ कवि की भाषा किसी निश्चयात्मक उक्ति की ओर संकेत न करके अपनी लब्धात्मक प्रकृति से बहुमुखी अभिव्यक्तियाँ संभव करती है, जैसे कवि मानस ने बंधनमय राह का प्रत्यास्थान किया हो । निराला की ही एक कविता याद आ जाती है :

बाध नहीं है मुझे और कुछ चाह

अर्थ-विकल इस हृदय-कमल में आ तू

प्रिय, छोड़ कर बंधनमय छंदों की झोटी राह ।

जैसे कवि ने पूर्ववर्ती हिन्दी काव्य परंपरा की संकुचितता एवं गतानुगतिकता का अतिश्लेषण किया हो, समस्त सामाजिक, राजनीतिक जड़ निषेधों का विरोध कर उन्मुक्त विकास की व्यंजना की हो, या अधिक सूक्ष्म स्तर पर (और वस्तुतः ही निराला की उदात्त कवि-प्रतिष्ठिति का सूचक है) अंधकार की शक्ति से मुक्त हो कुछ बीजस्वी, विधीविधानात्मक-संपन्न व्यक्तित्व को स्थापित किया हो । * बंध-तम-काम अगैल बादल * का अतिरिक्त प्रवाह बादलों की सुदृढ शक्ति की अभिव्यक्ति करता है । यह विशेषण यथार्थ का छटकर मुकाबला करनेवाला

पीरुषा-वीप्त व्यक्तित्व का जीवन्त चित्र उतारता है । कालिदास ने जिसे
 सूचीमय अंधकार" कहा है, या निराला की ही " राम की शक्ति पूजा " में
 है अमा निशाः उगलता गगन घन अंधकार " की जो व्यंजना है, वही अंध तम
 बादलों की दुर्धन शक्ति के द्वारा अतिक्रमिit हो जाता है । इसी अपराज्य शक्ति
 की अम्ययैता में कवि ने " राम की शक्ति-पूजा " के नितान्त मानवीय राम का
 भी यों चित्रण किया है :

वह एक और मन रहा राम का जो न थका,
 जो नहीं जानता दैन्य नहीं जानता विनय,

राजनीतिक और सांस्कृतिक दोनों स्तरों पर आत्म-विश्वास से
 रहित, बेथी लीक पर कलमाली तत्कालीन भारतीय आत्मा को ये संबोधन जैसे
 उद्बोधित करनेवाले हैं :

ऐ उदाम !
 अपार कामनाओं के प्राण !
 बाधा-रहित विराट !
 ऐ विप्लव के प्लावन !
 सावन-बीर गगन के
 र सप्राट !

किन्तु काव्यभाषा की अपनी उन्मुक्त और उदार प्रकृति के कारण
 ये पंक्तियाँ सामयिक परिवेश के प्रति सजगता के साथ-साथ सार्वभौम अर्थ को भी लेकर
 चलती हैं । रचना की प्रासंगिकता इसी रूप में संभव होती है । विवृतसलिल और
 घेष्टा-सून्य जीवन को इस संबोधन की साजगी कककरीने वाली है ।

अपार कामनाओं के प्राण !

" बाधा-रहित विराट " संबोधन स्पष्ट रूप से निराला के ही वैय्य
 व्यक्तित्व की ओर इशारा करता है । बादल बीरा बादल नहीं है, निराला की
 सैनात्मक भाषा में डूँकर प्रबल जीवन आकांक्षा, मुक्त बादलों का पोषक बन
 गया है ।

अंगों की पंक्तियों में निराला ने बादल के रीढ़ रूप को चित्रित किया है । जो बादल सामान्य दृष्टि में जल-दान करनेवाले हैं, वे कवि की संवेदनशील कल्पना के लेंचों में ढलकर रचना और संहार के माध्यम से क्रान्ति उत्पन्न करते हैं । रचना और संहार एक ही प्रक्रिया के दो पक्ष हैं । बादल का विप्लवी रूप विकास को ही सुलभ करता है । अंतिम पंक्तियाँ पूरे बंध को एक ऊर्ध्व विराम दे देती हैं :

मय के मायामय अँगन पर
गरजो विप्लव के नव जलघर !

“ मायामय ” के साथ संयुक्त होकर “ मय ” अर्थ की विविध छायाएँ उद्भूत करता है । पौरुष-उपासक कवि को मय की सत्ता उखाड़नी ही है । अर्थ के प्राथमिक स्तर पर विधिनिषेधों में परतंत्र मयाकुल मानवात्मा का निर्देश है, सूक्ष्म स्तर पर अपनी विजय, अपने लक्ष्य में स्तन का बोध करनेवाले साधक-मन के मय की व्यंजना है, जिसे संशय कहना अधिक उचित होगा । “ राम की शक्ति-पूजा ” में मानवीय संकल्प-विकल्प के गुंज राम की स्थिति ओलों के निकट जा जाती है -
“ स्थिर राक्षसों को लिहा रिहा फिर फिर संशय । ”

“ गरजो विप्लव के नव जलघर ” जैसे मानव में ही निहित (किन्तु प्रसुप्त) शक्ति के सक्रिय होने की पुकार लगाता है । कवि की रोमांटिक कवियों जैसी भाव-विह्वलता तथा आकांक्ष्यता जैसेकल कवि की गम्भीरता से संतुलित हो जाती है । उही स्थल पर आकर बादल की प्रतीक-योजना विराटता को प्रत्यक्ष देती प्रतीत होती है ।

“ तीसरा भाव-बंध जैसेकल प्रतीक के माध्यम से सांस्कृतिक व्यंजनार्थ उद्भूत करता है, जिसमें वीरजती अग्नि के स्वर्ग-प्रवास और वहाँ से सफल प्रत्यावर्तन के मध्यक द्वारा कवि बादल का तपःपूत कर्तव्य-निष्ठ रूप खड़ा करता है । इसके लिए कवि-कल्पना बारेंन है ही पुष्कलमि तैयार करती है ।

धिवु के वृ !

बरा के विन्म दिवस के सख्त दाह !

बादल की उत्पत्ति के भौतिक सत्य को सज्जनशील माना कविता

के सचि में किस तरह के ढाल देती है, यह द्रष्टव्य है। सूर्य की ऊष्मा और समुद्र के वाष्प से बादल का जन्म होता है। उस बादल का सेवा-रत जीवन " तरु " के पुष्प " के बिंब में कवि ने प्रस्तुत किया है :

बिदाई के अन्तिम नयन !
मौन उर में चिह्नित कर चाह
छोड़ अपना परिचित संसार-
सुरभि का कारागार,
चले जाते हो सेवा पथ पर,
तरु के पुष्प !
सफल करके
मरीचिमाली का चारु क्यन ।

सेवा में ही जीवन की सार्थकता है और उस सेवा-कार्य में वैयक्तिक आकांक्षाओं की बलि देनी पड़ती है, इन दोनों भावों की यहाँ व्यंजना है। " बिदाई के अन्तिम नयन " का काव्यात्मक सौन्दर्य सामान्य शब्दों में कहने की चीज नहीं है। एक ओर अपने परिचित संसार का मोह है, ममत्व है ; दूसरी ओर कष्टव्य-भावना है। इन दोनों की टकराहट में विवेक को प्राथमिकता देना ही मर्यादी व्यक्तित्व का धर्म है। बादलों के माध्यम से इस सत्य को कवि ने प्रस्तुत किया है।

एक बार फिर " सिन्धु के वल्लु " संवीर्य की ताज़गी का अवलोकन किया जा सकता है, जो पूरे माव से संबद्ध है, विच्छिन्न नहीं। बादल जड़ बादल नहीं है, सिन्धु के वल्लु है। सेवा-मय पर जाते हुए प्रियजनों से विछोह की क्षुभ्रता को निराला ने इस सुदृढ़ उपमान में भाविकता से रूपायित किया है।

जैसे " वल्लुवाची " वल्लु का बिंब पूरे रूप की एक सांस्कृतिक तैज प्रदान करता है। इसी दूर तक इस रूपक का निर्वहण भी कवि की सैन्यशील जीवन के प्रति उत्कट आस्था की घोषणा करता है :

स्वर्ग के अमिताभी है वीर ,
वल्लुवाची वल्लु वल्लुवा-वीर

(२१०)

अपना मुक्त विहार
हौड़ बंधुओं के उत्सुक नयनों का सच्चा प्यार
जाते हो तुम अपने पथ पर,
स्मृति के गृह में रख कर
अपनी सुधि के सज्जित तार ।

* सव्यसाची* अर्थ की अनेक हायार्से उद्घाटित करता है । "अर्जुन" संबीधन में वह बात न आती । बायें ही नहीं, बायें हाथ से भी समान कौशल से धनुष चलाने में निपुण होने के कारण अर्जुन सव्यसाची कहलाये । बादल भी उत्कट जीवनी-शक्ति, प्रसर पराक्रम से परिपूर्ण है । इस पराक्रम के विरोध में ये दो पंक्तियाँ :

स्मृति के गृह में रख कर
अपनी सुधि के सज्जित तार ।

बड़ी-ही नर्मस्पर्शिणी प्रतीत होती है । वस्तुतः बादल तों कवि के लिए केवल प्रतीक मात्र है - जीवन निष्ठा, दृढ़ संकल्प, दुर्धर्ष शक्ति का । अतएव वह विविध सांस्कृतिक संदर्भों के आलोक में उसकी दामता की परख करता है । इसे केवल मानवीकरण कह देना कविता की प्रकृति के साथ अन्याय करना है । इस प्रसंग में सुमित्रानन्दन पन्त की "बादल शीर्ष्ककविता याद आ जाती है । जिसमें अनुभव के साथ रचनाकार की गहरी संसक्ति का परिचय न्यून मात्र में मिलता है, हाँ, अलग-अलग बिंबों, कल्पनावर्णों की सज-यब अवश्य विद्यमान है ।

सव्यसाची अर्जुन का यह पौराणिक रूपक रचनाकार की सृजन-प्रक्रिया को समृद्ध करता है ।

पूर्ण मनोरथ । बाए,
तुम बाए ;

यह संबीधन भी बड़ा-ही सटीक है । पौरुष में आस्था रखने वाला ही ऐसा संबीधन कर सकता है । साधनावस्था तथा सिद्धावस्था का संश्लेष यहाँ संभव भाषा द्वारा संभव हुआ है, जो एक मानि में कला की परम सिद्धि कही जा सकती है । पौरुष और उत्साह से परिपूर्ण व्यक्तित्व की यह परिकल्पना निराला

ने एकान्तिक स्तर पर नहीं की है वरन् वह सामूहिक आकांक्षा को बकल बल देती है । प्रकारान्तर से यह कवि की अद्वैत दृष्टि की ही प्रेरणा है :

विजय ! विश्व में नव जीवन भर,
उतरी अपने रथ से भारत !

वर्जित के लिए विशेष रूप से 'भारत' संबोधन सामिप्राय है, मानो कवि दिग्गमिन् आत्मविश्वास-शून्य देश को जागरण का संदेश देता है । समूचे बिंब-विधान की परिणति दाम्पत्य-प्रेम के अनुभव में होती है । योग-भोग, साधना-तृप्ति, दोनों का संश्लेष हो जाता है । प्रसाद के नाटकों के पौरुष-दीप्त प्रणयी पात्र याद आ जाते हैं । 'कामायनी' की ऋद्धा का यह उद्बोधन कर्म का भोग, भोग का कर्म / यही जड़ का चेतन आनन्द ' जो इस बंध में अपना स्थान बनाता प्रतीत होता है :

उस वरण्य में बैठी प्रिया कबीर,
कितने पूजित दिन अब तक हैं व्यथी,
मौन कुटीर ।
बाज मँट होगी -
हाँ, होगी निस्सन्देह
बाज सदा सुख छाया होगा कानन -और

छय की घटती बढ़ती विरामें, पंक्तियों की क्षिप्रता प्रणय की आकुलता को व्यंजित करती है । 'पूजित' शब्द इस प्रणय को वैयक्तिक स्तर से ऊपर उठाकर सांस्कृतिक गरिमा प्रदान करता है, जिसमें भारतीय पत्नी की उत्कंठा, समर्पण और साधना की संश्लिष्ट मूँज-कुमूँज परिव्याप्त है ।

बाज अनिश्चित पूरा होगा अभित प्रवास,
बाज भिँगी व्याकुल श्यामा के कवनों की व्यास ।

उप्युक्त पंक्तियों जीवन में प्रणय के केन्द्रीय स्थान को व्यंजित करती हैं, जो उसके बिना यह सारी दोड़-धुन यह सारी साधना के प्रति सचेष्टता कबूरी है । 'अनिश्चित' और 'अभित' विशेषण प्रणयाभाव में जीवन की रिक्तता को

बड़ी सूक्ष्म अभिव्यक्ति देते हैं ।^१ श्यामा के व्याकुल ऊपरों की प्यास का मिटना पंक्ति अपने विशिष्ट सौन्दर्य-बीज के तल पर ऐन्द्रिक के साथ मानसिक तृष्णा की परितृप्ति की व्यंजना करती है ।^२ श्यामा^३ के माध्यम से एक और सूखी घरती की हरीतिमा का चित्र साकार होता है, दूसरी ओर समर्पणशील प्रिया की तुष्ट उत्कंठा दृष्टिगोचर होती है । प्रनाद के स्कंदगुप्त^४ नाटक की विजया स्कंदगुप्त के प्रथम दर्शन पर कहती है - अहा !, कैसी मयानक और सुन्दर मूर्ति है ।^५ मयानक और सुन्दर के तनाव और संश्लेष के अर्थ की सूक्ष्म छायाएँ इस बंध में निराला में प्रस्तुत की हैं ।

चौथे खण्ड में बादल के झीड़ा-रत रूप को प्रस्तुत किया गया है । उदात्त दृष्टि जीवन को एक झीड़ा-रत में ग्रहण करती है । बादल के लिए 'झीड़ा-रत' बालक का बिंब व्यंग्यमी है । गौरसनाथ ने परम तत्त्व को आकाश में तौलनेवाला बालक कहा है - गगन सिलर महिं बालक बौले, ताको नाम घरौंग कैसा ?^६

पौँचवें बंध में निरंजन^७ का संबोधन झा शिशु-प्रतीक को परम तत्त्व के बालक-प्रतीक से बनायास ही संबद्ध कर देता है । चौथे बंध का प्रारंभ यों होता है :

उमड़ दृष्टि के अंतहीन ऊपर से
 धर से झीड़ा-रत बालक-
 है अंत के चंचल शिशु सुकुमार !
 स्तब्ध गगन को करते हो तुम पार
 अंधकार-अन-अंधकार ही झीड़ा का आगार ।

अंधकार अन-अंधकार^८ अर्थ के विस्तार द्वारा संघर्ष, बाधा, निराशा, अघात की प्रकट घटाओं को प्रकट देता है, जिसका सामना 'चंचल शिशु सुकुमार' करता है, जयवा यों जैसे, तो अधिक सार्थक होगा कि वह कटु यथार्थ और झीड़ा-स्थल है । स्थिति जितनी विषम है, उसे उतनी ही सरलता से कहा गया है, पर यह सरलता या कर्म का चल्का-मुल्का ढंग ही उस विषमता को और भी गहरा रंग देता है :

१) स्कंदगुप्त, पृ० ४४ ।

अंधकार-धन-अंधकार ही
क्रीड़ा का आगार ।

जैसे कवि की एक हल्केपन को समेटे हुए यह शब्दावली और अंधकार-सूक्ष्म स्तर पर कटु यथार्थ के साथ संघर्ष में निरंतरता और क्रीड़ा-वृत्ति को व्यंजित करती है । आगे विद्युत-कान्ति के चमक कर क्षिपन के चाक्षुष दृश्य को कवि ने संगीतशास्त्रीय उपमान में संवेष बनाया है :

चौक चमक क्षिप जाती विद्युत
तडित्वाम अपिरास,
तुम्हारे कुन्वित केशों में
अधीर विद्युब्ध ताल पर
एक इमन का-सा अति मुग्ध विराम ।

विद्युत के चमक कर तुरन्त क्षिपन का वह एक क्षण ताल पर इमन राग के अति मुग्ध विराम द्वारा कविता में जीवित हो जाता है । शिथिल रूप में परिकल्पित बादल के साथ क्रीड़ा करती सूर्य-रश्मियाँ का भी बिंबपरक वर्णन हुआ है । इन दो उपमानों में कवि ने ध्वनि और रंग का संश्लेष संभव किया है, जो छायावादी बिंब-विधान की विशेषता है।

सप्तखणीं हन्द्रधनुष को लेकर कवि-कल्पना ने औदात्य के उच्च वरातल की दृष्टि की है । कवि वीणा के सप्तक से हन्द्र धनुष का समीकरण करता है । 'गुडाकोस' विशेषण बादल की सक्रियता, गान में निरंतरता को लक्षित करता है । ये परिकल्पित कवि की ऊर्ध्वोन्मुखी दृष्टि की परिचायक हैं -

हन्द्रधनुष के सप्तक, तार,
ज्योम और काती के राग उदार
मध्यमेय मे, गुडाकोस ।
गाते हो बारंबार ।

हिन्दी प्रवेश का प्राचीन नाम मध्यमेय है । जैसे बंगाल-प्रवासी निराला के ऐकस्वी बावल पिहड़ हुए हिंदी प्रवेश को चतुर्भिः जागरण का संदेश सुनाते हैं ।

मध-धौल में कवि-कल्पना संगीत-स्वर की विभिन्न स्थितियों का समाहार कर लेती है । अकेला " मुक्त " विशेषण की कवि की स्थूल परिवर्तन के प्रति सचेष्टता से ऊपर उठकर सांस्कृतिक उच्चता को स्वर देता है :

मुक्त ! तुम्हारे मुक्त कंठ में
स्वरारोह, अवरोह, विघात
मधुर- मन्द्र, उठ पुनः-पुनः ध्वनि
हवा लेती है गगन, श्याम कानन,
सुरमित उद्यान,
फर-फर-रव मूसर का मधुर प्रघात

बादल की मुक्त वात्मा इस कविता की मुक्त वात्मा की भी सूचित करती है । वह ध्वनि, जो गगन, श्याम कानन, उद्यान आदि सभी को हवा लेती है, कोई साधारण नहीं है वरन् साक्षात् मुक्ति का संदेश देनेवाली है ।

बधिर विश्व के कानों में
मरते हो अपना राग,
मुक्त शिशु ! पुनः पुनः एक ही राग अनुराग

" राग अमर अमर में मर निज रोर " की गूँज पुनः हवा जाती है । यहाँ विश्व के लिए " बधिर " विशेषण उसकी अमर जीवन-मदति, कृत्रिम विधि-निर्बंध के प्रति क्रोधा, विन्मत्त दामता के वासीफ्त को लक्षित करता है । बादल के लिए मुक्त शिशु संवीकृत पुनः एक स्वच्छ, उन्मुक्त वातावरण की सृष्टि करता है । जो " बधिर " है, वह कैसे उस संदेश को, उस अमर गान को सुनेगा ; मगर " मुक्त शिशु " का निर्वीण प्रयास दर्शनीय है ।

पौर्णमि वन में कवि की उन्मत्त दृष्टि बादल में ब्रह्म की परिकल्पना करती है । वह निराकार ब्रह्म, जो समुद्र का धारण करके अवतरित हुआ है, अपनी संपूर्ण चित्रात्मकता में साकार हो उठता है । यहाँ " निर्जन वन न्यून वन " का विरोध दृष्टव्य है । सावन के हवन स्वामल मधु कल से परिपूर्ण रहते हैं और उन्हीं को लक्ष्य करके मध्यकालीन कवि वैष्णवता में " कवित रत्नाकर " की " भुवणनि " चरण में उन्हीं जाने हैं पदार नामों काकर के डोहों के " कहा है । निराला ने भी

उन्हें 'नयन अंजन' विशेषण प्रदान किया है, जो जैसा-कृत अधिक संवेदनशील है।
 'नयन अंजन' कितना सुखकर होता है। बादल के प्रति कवि की ललक, उमंग को यह एक ही विशेषण प्रकट कर देता है। बादल के विविध रूपों की माँकियाँ प्रारंभिक चरणों में कवि ने प्रस्तुत की हैं। 'बने नयन अंजन' की बारंबार आवृत्ति कवि के आत्मिक तौष का बोध कराती है। उसे श्याम घन में कृष्ण का आभास होता है :

आज श्याम घन श्याम, श्याम त्वि,
 मुक्त कंठ है तुम्हें देस कवि,
 वही, कुसुम कौमल कठोर पवि !
 शत-सहस्र-नदात्र-वन्द्र-रवि संस्तुत
 नयन-मनोरंजन !
 बने नयन अंजन !

रचना को यह दार्शनिक मोड़ भाषा की दामता द्वारा ही दिया जा सकता है। कवि की यह विश्वलता इस दार्शनिकता को रुद्धा नहीं बनाती, वरन् उसे तादात्म्य की प्रतीति कराती है।

अन्तिम भाव-बंध आन्तिकारी व्यंजना और उदात्त स्वर-सौन्दर्य से परिपूर्ण है। 'बादल राग' का यह उत्कृष्टतम गीत भी है।

तिरती है समीर छागर पर
 अस्थिर घुस पर दुःख की छाया
 का के दग्ध हृदय पर
 निर्दय विप्लव की प्लावित माया
 वह तेरी रण्य तरी
 मरी काकाजायी है,
 कन, मेरी मर्दन है सज्जन सुप्त वरु
 डर में पुझी के, आलाची है
 कबीवन की, सँचा कर सिर ।
 जाकर रहे हैं, है विप्लव के बादल !
 फिर-फिर ।

इतना दीर्घ वाक्य अनुभूति की लय पर संचा हुआ है। प्रारम्भ में क्रियापद का प्रयोग नाटकीयता की दृष्टि करता है। इसी नाटकीयता के उल्लेख में 'राम की शक्ति पूजा' का है अमा निशा; उगलता गगन घन कव्यकार' भी स्मरित हो उठता है। आरंभ में दो अमूर्त अप्रस्तुतों का सन्निवेश और फिर 'मेरी गँजन से सज्जा वँकुर' का चित्रण एक वाक्य के विस्तार में कृतीकवि द्वारा ही हो सकता है। हृन्द संवेदना को बहुत कुछ नियमित और अनुशासित करता है। एक बँधे-बँधाये हृन्द में यह औज, प्रवाह और जीवनी-शक्ति नहीं जा सकती थी। 'बँधनमय हृन्दों की छोटी राह को छोड़ने की' कवि-आकांक्षा अर्थ की सज्जात्मक संभावनाओं से उत्प्रेरित है। बादल की क्रान्ति-शक्ति का कुछ संकेत उद्धरण की अन्तिम पंक्तियों को तोड़-तोड़कर कवि ने दिया है - 'घन, मेरी गँजन से सज्जा सुप्त वँकुर उर में पुष्पों के, आशाओं से नवजीवन की, ऊँचा कर सिर ताक रहे है, है विप्लव के बादल। फिर-फिर।'

बादल में युद्ध-नौका की परिकल्पना कविता की महाकाव्योचित औदात्त प्रदान करती है। 'मेरी आकांक्षाओं से' प्रयोग अपार कामनाओं के प्राण बादल की अदम्य जिजीविषा को अर्पित करता है। 'मेरी गँजन' से 'सज्जा वँकुर' लल्ललाने लगते हैं, इस प्राकृतिक सत्य के माध्यम से काव्यमाणा की उन्मुक्तता सुप्त अर्थ-स्तरों को उद्घाटित करती है। क्रान्ति की सूचना मिलने पर नयी उमंग सज्जात्मकता की विविध संभावनाओं से भर उठती है। सुप्त वँकुर सज्जा होकर, सिर ऊँचा कर, विप्लव के नव बादल की ओर नव जीवन (जल) की आशा से ताक रहे है, मानो नयी पीढ़ी पौरुषवीर्य व्यक्तित्व के नेतृत्व के पथ में बौलें बिछाये लड़ी हो। 'नव जीवन' का श्लेष प्रस्तुत संदर्भ में श्लेष के दोहरे अर्थ से ऊपर उठकर गहरी व्यंजनाएँ संभव करता है, नवजीवन - जिसमें व्यर्थ के विधि-निषेध न हों, जिसमें उनकी कौशल संभावनाओं की दासि न पहुँचे। 'सज्जा' के ठीक बाद 'सुप्त' का प्रयोग दोनों की व्यर्थ-मय विपरीतता के कारण 'सज्जा' की व्यर्थ-तामता में बुद्धि करता है, और विल्क विप्लव के बादल का मेरी-गँजन अधिक प्रभावकारी प्रतीत होने लगता है। 'सज्जा' और 'सुप्त' के स्थान पर कवि उनके पर्यायों का प्रयोग कर सकता था, पर तब व्यर्थ की ऐसी उन्मुक्तता

सम्भव न होती । ' सुप्त ' में जैसे घटना घना-शून्य, आत्मविश्वास-स्थलित, बड़ व्यक्तित्व की व्यंजना है, और ' सजा ' अधोमुखी वृत्तियों से व्यक्तित्व के उत्थिता होने की सूचना देता है ।

सदाम भाषा अपनी व्यक्तता के बल पर सूक्ष्म प्रतिक्रियाओं को उभारने में कृत-समर्थ होती है, इस दृष्टि से दो कृतियों का संवेदनागत अंतर बहुत कुछ उनकी भाषा-प्रयोग-विधि पर निर्भर करता है :

बार-बार गर्जन,
वर्णा है मूलधार,
हृदय थाम लेता ससार
सुन सुन घोर वज्र हुंकार ।

त्रिवेदी-युगीन लड़ीबौली की इत्थुतात्मकता इतने साधारण-से प्रतीत होनेवाले शब्दों में सूक्ष्म प्रतिक्रियाओं को अंकित न कर पाती । यहाँ लय की बनावट कुछ ऐसी है कि एक गति-चित्र निर्मित हो जाता है । बादलों का वज्र-सदृश गर्जन एवं अन्तरत वर्णा ससार की सहन-शक्ति के बाहर है, मानो त्रैष्ठ प्रतीति को फलना, सही मूल्यांकन करना सब के झूत की बात नहीं है । एक चित्र द्रष्टव्य है :

वशनिपात से शायित उन्नत शतशत वीर,
दात-विदात-स्त अकल शरीर,
गगन-स्पर्शी स्वर्दा वीर ।

पीर-ण के प्रतीक बादल की प्रकण्ड दामता का संशक्त उद्घाटन इस विन दारा हुआ है । स्फीत शब्दावली बोलों के गिरने की प्रतिक्रिया को स्वर देती है । ' शायित ' के बाद ' उन्नत ' का प्रयोग अपनी व्यक्त विपरीतता से बोलों के सर्वग्राही प्रभाव को व्यक्त करता है ।

वीर झूरा विर है :
कैसे है छोटे पीप कुमार
कय वार,

खिल खिल,
खिल खिल,
हाथ खिलाते,
तुर्क बुलाते,
विप्लव -रव से छोटे ही हैं शोमा पाते ।

क्रान्ति का आवाहन छोटे लोग ही करते हैं । " छोटे " जैसा सामान्य शब्द संदर्भानुसंग प्रयुक्त होने से बड़ा ही भावपूर्ण है । तिरस्कृत, निम्न तथा महत्वहीन को कवि ने विशिष्टता प्रदान की है । यह शब्द-चित्र कवि की संवेदना को बड़ी उन्मुक्त अभिव्यक्ति देता है । " खिल खिल खिल खिल " आदि से पाँधों का एक गतिशील बिंब निर्मित होता है, जो बिंब के चादगुण स्तर तक ही सीमित न रहकर अर्थ की दृग्द्व्यात्मकता को भी वास्मसात् करता है । पाँधों के उल्लास, उन्माद आवेग को वाणी मिली है । इसके विपरीत :

" अट्टालिका नहीं है रे
वार्ताक भवन "

मैं कवि का आक्रोश मुक्त हो उठता है । निराला की ही एक कविता " तोड़ती पत्थर " की पंक्तियाँ सामने तरुमालिका अट्टालिका, प्राकार याद आ जाती है, जिस पर मग्न हृदय , पत्थर तोड़ती युवती जैसे खोड़ा मारती है । दोनों कविताओं का विपरीत-भाव एक जैसा है - अट्टालिका के सामने " कृष्णक जीवर " और पत्थर तोड़ती स्त्री । " विप्लव रव से छोटे ही हैं शोमा पाते " की मूल बहुत दूर तक व्याप्त होकर इस कविता का केन्द्रीय तत्त्व बन जाती है । अलं चरणों में कवि ने विविध बिंबों में से इसी भाव को विकसित किया है :

सदा पंक ही पर होता
जल-विप्लव प्लावन,
रुड़ रुड़कुल जल है सदा कलकता नीर,

" पंक " के बचाव " पंकज " का महत्व देनेवाले कलसिकल और रोमांटिक कवियों के हो-बच-बच के विपरीत यह पुष्टि साक्ष्यपूर्ण है । जल विप्लव

‘प्लावन’ की तुलना में ‘नीर’ का प्रयोग नीर की लुप्तता को व्यक्त करता है।

रोग शोक में भी रसता है

शेष का सुकुमार शरीर।

इस बिंब में बालक की क्रीड़ा-वृत्ति, उसकी उन्मुक्तता के माध्यम से बहुत कुछ कह दिया गया है। उसकी तुलना में ये घनी हैं :

रुद्र कौण, है द्युव्यतीर्ण

कंगना-कंग से लिपटे भी

वातक-कंक पर कोंप रहे हैं

घनी वज्र गर्भन से बाधल।

अस्त नयन मुक्त ढोंप रहे हैं।

घनी व्यक्तियों में नैतिक बल के अभाव का निराशा ने निर्ममता से पदांकिश किया है। दाम, दया, ग्लानि की मिली-जुली प्रतिक्रियाएँ इस चित्र को देखकर उद्भूत होती हैं। कदरना के पात्र ये विलापी शीत से नहीं कोंप रहे हैं, वरन् मय से। ‘कंगना कंग से लिपटता’ वीर ‘वातक कंक पर कोंपना’ ये दोनों चित्र एक के बाद एक विरोध में आकर लक्ष्मीपतियों की विलासिता वीर वात्म-कल-शून्यता को लक्षित करते हैं।

वीर अन्त का यह कुणक-चित्र पूरी कविता को एक संगति प्रदान करता है,

वीर्ण बाहु, है शीर्ण शरीर

कुँत कुलाता कुणक कवीर,

है बिप्लव के वीर।

मृत लिया है उसका सार

हाड-मांस ही है बाजार

है जीवन के पारावार !

उपरोक्त अंत निराशा की प्रबुद्ध वर्ग-वेत्ता का प्रतीक है। उस विनाशक कुणक का वादात्कार मानता की प्रतीकात्मकता संभव करती है— नृस

लिया है उसका सार^१ निःसत्त्व जीवन की कलुषा और जाग्रोशपूर्ण अमिव्यक्ति करता है ।^२ जीवन के पारावार^३ में सज्जन, उत्साह या यों कहें, परिपूर्णता की स्पष्ट व्यंजना है ।^४ जीवन-बद^५ या जीवन-सरिता^६ आदि कहने से वह बात न आती जो पारावार^७ के प्रयोग में निहित है ।^८ जीवन के पारावार^९ बादल द्वारा ही हाड़-मांस-शेष सर्वहारा वर्ग का उद्धार हो सकता है । सुमित्रानन्दन पन्त ने बादल राग^{१०} कविता की इन पंक्तियों को उद्धृत करते हुए यह स्थापना की है 'बादल को क्रान्ति का दूत मान लेना और उस क्रान्ति को युग-क्रान्ति से संबद्ध करना उनके (निराला के) समर्थकों की कल्पना की उड़ान-भर है ।'^{११}

वस्तुतः कविता की भाषा केवल अर्थ-सजाता को प्रश्रय न देकर उसकी संवरणशीलता को दृष्टि-मय में रखती है । अर्थ के विविध स्तरों से पूर्ण यह समूची कविता इस दृष्टि से युग-क्रान्ति को ही स्वर नहीं देती, वह नैतिक जागरण, स्वच्छंद जीवन-मदति, नूतन प्रयोगों की संभावना को भी प्रमुखता देती है । निराला जैसा सांस्कृतिक कवि क्रान्ति के केवल स्थूल रूप से संतुष्ट भी नहीं हो सकता । लेकिन पंत जी का यह कथन कि 'बादल को युग-क्रान्ति से संबद्ध करना केवल उनके समर्थकों की कल्पना की उड़ान भर है' - कविता के संवेदनशील विश्लेषण के बा स्वीकार्य नहीं होता ।

भाव का दूरगामी निवाह इस कविता की भाषा की उल्लेखनीय विशेषता है । तीसरा भाव बंध है -

'उमड़ सुष्टि के वन्तहीन वंर से,' जिसमें वाक्य के लिए शिष्ट का बिंब प्रस्तुत हुआ है । यह बिंब-निवाह पूरी कविता में हुआ है और 'मुक्त शिष्ट पुनः पुनः एक ही राग बुराग' में ही उसकी परिष्माप्ति होती है । कविता में कलुष बाधित रहता स्त्री कारण संभव हो सकी है । पंत जी ने भी अपनी 'बादल' कविता में शिष्ट के बिंब की बाधों की ग्रीह्यावृत्ति के विरुद्ध के लिए प्रयुक्त किया है । पर शैक्ति कलाकार की दृष्टि रम्य, किन्तु ऊब-ऊब कल्पनाओं में है, वहां वहाँ यह बिंब एक बंध में ही समाप्त हो जाता है -

किर परिवर्त के बन्नी से हम
हुमा हीप के पंत पसार

१) 'शायबाद : सुसूत्रात्मक', - सुमित्रानन्दन पन्त, पृष्ठ ६७ ।

समुद्र पारत शुचि ज्योत्स्ना में
पकड़ हनु के कर सुकुमार ।

बादल -राग ' में एक ही बादल में ब्रह्म, मुक्त शिशु, क्रान्ति-दूत की परिकल्पनाएं करना कोई मामूली बात नहीं है, और विशिष्टता तो यह है कि वे परिकल्पनाएं कहीं भी ऊपर से लादी हुई नहीं लगती, वरन् कुमुद का अंग बन गयी है । इसका कारण यह है कि माणा कवि की विविध संवेदनाओं के साथ सक्रिय है चाहे वह अमर राग के गायक बादल का गर्जन हो - शब्दों की संस्पृशक्ति का कवि पूरा-पूरा ध्यान रखता है, या विप्लव के माध्यम से नव-निर्माण को संभव करनेवाले अंध-तम-अम-अंगील बादल ' का रूप हो । रचना की जातिरिक्त एकता और शब्दावली का औजस्यपूर्ण पूरी ज़मानदारी का निर्वाह करता है ।

(गीतिका ')

गीतिका ' निराला का एक महत्वाकांक्षी प्रयोग है, महत्वाकांक्षी इस अर्थ में कि हिन्दी भाषा की सांगीतिक संभावनाओं को मुख्यतः तत्सम शब्द-प्रयोगों से उभारने का साहसपूर्ण प्रयास उसमें है । पुनर्जागरण की मूल भावना से प्रेरित होने के कारण संस्कृत-निष्ठ शब्दावली को अपनाती हुई गीतिका की काव्यभाषा सांस्कृतिक परिवेश और सूक्ष्म संवेदनों को अपने भीतर वात्पसात करने में एक बड़ी सीमा तक कुतूहल है, और इस प्रकार हिन्दी भाषा की व्यंजना क्षमता को जीवंत कुमुद के रूप में प्रस्तुत करती है । इसमें कोई संदेह नहीं कि ' गीतिका ' में कुछ गीत ऐसे हैं, जिनमें रचना-संकटन गहरे स्तर पर सक्रिय नहीं प्रतीत होता, वादीय चिन्तन का भाषा से वह रचनात्मक रिश्ता नहीं जुड़ता, जिसके कण पर वैचारिक दृष्टि का झुंझटिका है आच्छन्न न होकर काव्य के कुमुद में, गीत की अनुतिगत सघनता और तीव्रता में पर्यवसित हो जाती है । वात्प-ज्ञान रहस्यानुभूति की विप्लव वादीय स्थितियों प्रत्यक्ष जीवनानुभूतियों के संवेदन से अंतर्गत रहकर काव्य के लिए कहीं तक ब्राह्मण हो सकती है, यह एक विचारणीय प्रश्न है ।

वस्तु, जिन गीतों में कविता की रचना-प्रक्रिया जागरूक प्रतीत होती है, उनमें से कुछ गीतों के विश्लेषण के आधार पर निराला के इस महत्वाकांक्षी प्रयोग * की परख की जा सकती है। यह तो स्पष्ट ही है कि गीतिका * की रचना में निराला की दृष्टि ने संगीत तत्त्व को केन्द्र में रखा है (द्रष्टव्य गीतिका * की भूमिका)। यह अपने आप में एक सुखद अनुभव है कि यह संगीत-तत्त्व काव्यभाषा की संभावना को समृद्ध करता करता है। यों तो खड़ीबोली में नये गीतों की सृष्टि सर्वप्रथम जयशंकर प्रसाद ने अपने नाटकों के माध्यम से की है, जैसा कि निराला ने स्वयं स्वीकार किया है ^१ और प्रसाद के कुछ गीत - मीढ़ मत सिंधि बीन के तार* (* अजातशत्रु*), * माम्नी साक्ष है खे लोगे* , * सब जीवन बीता जाता है* , * आह ! वेदना गिली विदाई (स्कन्दगुप्त) तुम कलक किरन के वंतराल में लुक-छिपकर चलते हो क्यों ? हिसाबि जुझ-खल झूझ से प्रबुद्ध शुद्ध भारती (* चन्द्रगुप्त) अपने रचना-संघटन में बेजोड़ हैं, किन्तु यह नहीं कहा जा सकता कि प्रसाद ने गीतों की संभावना को पराकाष्ठा पर पहुँचा दिया। तत्सम शब्दों के जर्जरित आकर्षण से युक्त निराला के गीत संगीत और काव्य को एक सार्वक सैनात्मक रिश्ते में बाँधते हैं।

* (प्रिय) याभिनी जागी * गीत अपनी संगीतात्मक लय, मौलिक स्वर-विस्तार में स्रवःबागृता प्रेक्षी का एक गतिशील चित्र निर्मित करता है। प्रिय के साथ देर रात तक जागरण की कुमारी को अभिव्यक्त करने के लिए यह शब्द-बंध प्रयुक्त हुआ है -

(प्रिय) याभिनी जागी ।

जख पकूव पुन बरुणा -मुत-

तरुणा-बुरागी ।

* प्रिय) याभिनी जागी के शब्द-प्रयोग में व्युत्पन्न की उन्मुक्तता, सघनता की प्रकय मिला है। यह छायाणिक प्रयोग मरुत हाथावादी छायाणिकता का कायल नहीं है, बरस इसके द्वारा रात्रि-जागरण के सुप्तात्म्य का भरपूर आस्वादन संभव

हुआ है । यामिनी जाग गई है । सूक्ष्म-अमूर्त रूप के बावजूद यामिनी ' में रात्रि की संपूर्ण संयोग-क्रियाओं की अर्थ-कवियों गीति के पूरे लाघव के साथ अंकित हो गई है । ' यामिनी ' की अर्थ-झायाएँ देखने योग्य हैं, जो उसके किसी अन्य यथार्थ में नहीं जा सकती थी - याम-प्रहर-प्रहर वाली - यानी लम्बी रात । संयोग-सुख की दीर्घकालीनता को यह प्रयोग स्वर देता है । प्रेयसी के अस्वाद्य पंकज नयन वरुणा-मुख प्रिय के कुरागी हो रहे हैं । प्रिय-संयोग के बाद की सुमारी का अंकन बहुप्रयुक्त अप्रस्तुत-विधान पर आधारित है - (' अस्व-पंकज-दुर्ग ') , जो प्रातःकालीन परिवेश को आलोकित करने के बावजूद अर्थ की गहरी संभावनाएँ नहीं उद्भूत करता । यही स्थिति प्रसाद के बीती 'विमावरी जाग री ' गीत के इस अंक में जा सकती है :

तु कब तक सोई है वाली ।

औलों में मरे विहाग री ।

यहाँ रात्रिकालीन राग ' विहाग ' का सूक्ष्म-अमूर्त बिंब विणन में गहरे स्तरों पर व्याप्त होकर जागरण सुख की विविध स्थितियों-मादकता, अस्वता, सुकुमारता - झायाएँ उद्भूत करता है । दो कवियों के पर्यवेक्षणों के इस तुलनात्मक विश्लेषण से बह प्रयुक्त अप्रस्तुत और ताज़े, सूक्ष्म-अमूर्त बिंब पर की आस्वादन प्रक्रिया के अंतर को पकड़ना जा सकता है ।

कह्या है तत्काल उठी प्रेयसी के झुल बालों की वशेष शोभा ' ' ए ' के स्वर-विस्तार , अभिवात्मकता के बावजूद शब्दों की घुलनशीलता, लय की हास नियोजना में सजीव हो उठी है -

झुल कैस औण शोभा पर रहे,

पुच्छ-ग्रीवा-बाहु-उर पर तर रहे ,

कैस के बाद ' औण ' की जो वास्तविक तुक है, वह केवल बाह्य अङ्गुलि नहीं वरन् झुल कैसों की शब्दासीव शोभा को वशेष औ (संवत्तः सर्वाधिक कवित्व) प्रयोग में बाँधने की प्रक्रिया है । संयोग-सुख से सघनित प्रेयसी की स्थिति है झुलकर झुल कैसों की यह ' औण शोभा ' और भी सार्थक एवं अनतिरिक्त प्रतीत होती है । प्रियाओं के झुलार अर्थ-सौन्दर्य पर ध्यान दें - मर रहे ' और

तर रहे " हृद की दो तुलें नहीं है, अपितु पहले में (भर रहे) सौन्दर्य की सतत गतिमान प्रक्रिया अनुस्यूत है और दूसरे में (तर रहे) उसका उन्मुक्त फैलाव — अंकित है । इन दो पंक्तियों के मुकाबले तीसरी पंक्ति की नियोजना अर्ध के स्तर पर उतनी संचरणाशील नहीं हो पाती, क्योंकि उसमें एक रुढ़ि है, मल ही वह पिक्कली दोनों पंक्तियों के सपाट अक्षर की तुलना में आलंकारिक हो -

बादलों में धिर ऊपर दिनकर रहे,

यह पंक्ति संगीतात्मकता की दृष्टि से उपयुक्त हो सकती है, किन्तु सौन्दर्य के प्रति कोई नवीन्मेष नहीं जाग्रत करती । " इसके जाग की पंक्ति अवश्य ही लोचदार है, और प्रेक्षी को अपनी दीप्ति से आलोकित कर देती है -

ज्योति की तन्वी, तड़ित-

धुति में कामा मोंगी ।

इस प्रयोग में कुछ-कुछ उही प्रकार की ताज़गी है, जो छटा के सौन्दर्य-अक्षर में यह बिंब है - वह नयन महीत्सव की प्रतीक । " तड़ित-धुति में कामा मोंगी " में एक परंपरित चित्र अनुस्यूत रहने पर भी शब्दों की नियोजना में नयी मंगिता है, और इसीलिए " बादलों में धिर ऊपर दिनकर रहे " की तुलना में यह पंक्ति अधिक प्राण-वद्गुण लगती है ।

गीत के अन्तिम वंश में मार्मिक ढंग से पारिवारिक जीवन में संपन्न शरीर-साधक्य की परिणति को स्थापन किया गया है -

हेर उर पट, फेर मुह के बाल

लस चुपिंक बली मंद माल

गह में प्रिय स्नेह की ज्यमाल

वासना की मुक्ति, मुछा

स्थान में तागी !

पछली दो पंक्तियों मात्र शारीरिक वेषटावों तक सीमित न रहकर मानसिक स्थिति को भी समेट लेती है । " हेर ", " फेर " के लक्ष्मण उच्च-प्रयोग में चिंती का अपना सौन्दर्य है, जो बरलू ढंग की अनौपचारिक स्थिति के वर्णन में छटीक है । शरीर-साधक्य की परिणति गृहस्थ जीवन के दैनिक

क्रिया-कलाप में होती है और जो एक माने में दाम्पत्य-जीवन की पूर्णता है ।
 प्रेयसी के रूपांक में ज्योति की तन्त्री* जैसे प्रयोग के समकदा* गेह में प्रिय स्नेह-
 की जयमाल* का प्रयोग अपने मांगलिक संदर्भ के कारण विशिष्ट वर्णित रखता है
 और निराला की शब्द-मारखी प्रकृति को प्रकट करता है । तन्त्रिम पंक्ति* वासना
 की मुक्ति, मुक्ता / त्याग में तागी* का काव्यात्मक संयोजन, कल्पनात्मक पकड़
 सर्वथा नवीन है । ऐन्द्रिक लुब्ध और कर्तव्य-निष्ठा का संयुक्त अनुभव इस गीत का
 है, जो इन विविध शब्द - प्रयोगों में उभर उठा है ।

* (प्रिय) यामिनी जागी* की तरह कला-निर्वाह की सजा
 वैष्टा* मौन रही हार* (गीत सं० ६) में देखी जा सकती है, जिसमें परंपरा से
 रूपायित नव-वधू को नये संदर्भ में रखने की कोशिश की गई है-यानी उसकी ब्रह्मात्मक
 मनःस्थिति को उद्घाटित किया है :

मौन रही हार,
 प्रिय पथ पर चली,
 सब कहते झुंगार ।

बामूणणों के लिए झुंगार* का प्रयोग और उसका
 नवीन वाक्य-विन्यास (* सब कहते झुंगार*) में पिरोया जाना उल्लेखनीय है ।
 बामूण-मूणणों के कर्न से लोक-लाजस नववधू प्रिय पथ पर जाना झोड़ देती है,
 लेकिन जब सँकेर के इस घुर के सब तार* के कारण वह अपनी लज्जा का परित्याग
 कर पुनः प्रिय के पास जाने लगती है । यहाँ शब्दों की शब्दना संगीतात्मकता में
 नववधू के घारे कार्यकलाप और उसकी विशिष्ट मनःस्थिति रूपायित हो उठी है ।

* दुर्गों की कलियों नवल लुठी* (गीत सं० १७) परिष्कृत
 पद-विन्यास का एक बढ़िया नमूना है, जो प्रणय के बीदात्य की गहरा रंग देता
 है । दुर्गों की कलियों का इस प्रकार का स्वकात्मक वर्णन है, यानों वे नायिका हों ।
 इसी प्रसंग में स्पष्ट है लाज लुठी* (गीत सं० १८) को लिया जा सकता है, जिसमें
 नाका के हाथ गहरे स्तरों पर संयुक्त रक्ताकार छीर-सुख को एक विराद उत्सव

के रूप में उठता है । जीवन की प्रतिक्रिया का एकन बड़े बड़ा रूप में हुआ है -

जुबन चकित चतुर्दिक् चंचल
हर, फेर मुस , कर बहु सुत कल,
कमी हास, फिर आस, साँस बल
उर-सरिता उमगी ।

‘ जुबन-चकित ’, ‘ जैसा शब्द-संयोजन प्रिया की आंगिक और मानसिक प्रतिक्रिया को, उसके अक्षत जीवन की बड़ी सुकुमार अभिव्यक्ति देता है । पहली पंक्ति में ‘ च ’ ध्वनि की आवृत्ति आह्लादयुक्त वातावरण के निर्माण में सहायक हुई है । अगली दोनों पंक्तियों के प्रसंगानुरूप विराम देने योग्य है । इसके आगे मधुर्या की प्रक्रिया को कवि ने अनुभव के स्तर पर प्रसर रूप में स्थान दिया है -

प्रेम नयन के उठा नयन नव
विषु-चितवन , मन में मधु कलख
मौन पान करती क्वरासव
कण्ठ लगी उमगी ।

पहली पंक्ति में नयन ‘ के पूर्व चयन ’ का प्रयोग आन्तरिक स्वरूपता की नियोजना करता है, पर वह गौण बात है, विशिष्टता तो और गहराई में बैठने पर सामने आएगी । प्रिया प्रेम की जुनि बाल नव नयनों की उठाती है, जैसे प्रेम ‘ कोई पूर्व वस्तु ही, जिसका चयन ’ किया जाना है । स्थूल वस्तु के संदर्भ में प्रयुक्त ‘ चयन ’ शब्द की ‘ प्रेम ’ जैसी सूक्ष्म प्रक्रिया के संदर्भ में काव्यात्मक विन्यासिता स्मरणीय है । यहाँ, कल है क्षति सामान्य , पर प्रस्तुत संदर्भ में बहुत सार्थक ‘ नव ’ विशेषण पर विचार करना संगत होगा । नयन नव है, क्योंकि वे प्रेम-चयन करवाती हैं । वाक्य-विन्यास में निश्चित कल्पनात्मक पकड़ द्रष्टव्य है -

प्रेम-नयन के उठा नयन नव,

नव जैसा काव्य-शब्द विशेषण - विशेषतः जायावादी काव्य ‘ के संदर्भ में - यहाँ सचमुच आह्लादयुक्त रूप से नयनों की प्रत्यक्षता प्रदान करता है । चितवन के लिए विषु का विक (‘ विषु-चितवन ’) भी ऐसी ही साक्षी से परिपूर्ण है।

तीसरी पंक्ति का 'मौन' बड़ी सूक्ष्म, सटीक और सुन्दार व्यंजनाएँ उद्भूत करता है- विशेषतः अवरासव-पान-मधुकरों के सर्वाधिक उत्तेजक और सुन्दर अनुभव के संघर्ष में । पंक्ति की बड़ी सघी हुई लय है -

मौन पान करती अवरासव
कंठ लगी उरगी ।

परिच्छेद में संकलित 'मौन' कविता के 'मौन मधु हो जाय'

से अनुप्राणित संवेदनशील रचनाकार ही यहाँ मौन की अवस्थिति कर सकता था । अन्तिम वाक्यांश 'कंठ लगी उरगी' में गीत की तीव्रता को मूर्धन्य कर दिया गया है । संयोग-सुख के एकात्मिक उत्तेजन का निकटतम साक्षात्कार उरगी शब्द संभव करता है, जहाँ भाषा अनुभव और अभिव्यक्ति का सैनात्मक रिश्ता वहीं प्रस्तुत करती बल्कि और दूरी तक जाकर स्वयं अनुभव बन जाती है । नारी की उत्तेजित वासना का जीवंत उरगी में है । इस उरगी का तीव्र-प्रसर रूप पूर्ववर्ती 'विधु-चितवन' की शीतलता शालीनता और 'मौन' (मौन पान करती अवरासव) की विद्वान्ति के कन्ट्रास्ट में और भी उमरता है, और इस प्रकार, यौन अनुभवों - लज्जा, द्विधा, वाकषीण, उत्तेजना - के क्रमिक विकास को अभिव्यक्ति देता है । मांसल जुवन का ऐसा सही साक्षात्कार छायावादी कवियों की दुर्लभ सूक्ष्मता के परिप्रेक्ष्य में स्मरणीय लगता है ।

मांसल जुवन के वर्त्म के बाद कला की यह परिणति वही कवि कर सकता है, जिसमें रोमान्टिक के साथ क्लासिकल कलाकार की गहरी मेलिमा हो:

मधुर स्नेह के मेघ प्रसरतर,
बरस गये रस-निफेर, फरफर,
उगा कमलेश्वर -उर पीतर ;
उपुत्ति मीति मीति ।

'अवरासव' और 'उरगी' के उत्तेजक संवेदन के बाद संयोग की उपासक प्रतिप्रियाएँ 'कमलेश्वर' की अवतारणा में संभव हुई है । मेघ के रूपक का निवृत्ति दूरी काव्यात्मक संवेदनशीलता के साथ कवि ने किया है । अन्तिम पंक्ति

संयुति - मीति भंगी * का उदात्त संवेदन द्रष्टव्य है । कवि ने संयोग के उत्तेजन को ही नहीं अनुसृत किया, उसमें निहित ऊर्ध्व-चेतना के भी दर्शन किये हैं ।

सामान्यतः कौत्सिकल स्पर्श से अभिषिक्त * गीतिका * के गीतों की श्रेणी में नयनों के डोरे लाल गुलाल परे * (गीत सं० ४१) एकदम यथार्थ चित्र है, जिसमें होली के नितान्त धौलू और परिचित रूपक में शरीर के उल्लास का ज्वन हुआ है । संगीत के स्तर पर यह लौक्यीत के करीब पहुँचता है और काव्य के स्तर पर इसकी खूबी यह है कि शरीर-सुख के इस बेलास चित्र में कहीं भी अनुभव का हल्कापन नहीं है । * गीतिका * के साधारणतः सूदन-भावभूमि वाले गीतों की तुलना में इस गीत की भाषा बेहतर योग्य है -

प्रिय-कर-कठिन उरौज-परस कस कसक मसक गई चौली,
एक वसन रह गई मंद हँस अघर दशन अनबौली -
कली-सी कौंटे की तोली ।

मौलिक और अनौपचारिक लय पर निर्मित वाक्य के इतने लम्बे विस्तार में * कसक * , * मसक * , * अनबौली * , तोली * , जैसे ठैठ शब्दों का सधा प्रयोग हिन्दी भाषा की व्यंजना-दामता में वृद्धि करता है । इस नितान्त उन्मुक्त ज्वन के बाद सूदन व्यंजनात्मक भाषा में गीत की यह परिणति हुई है -

बीती रात घुसद बातों में प्राप्त पवन प्रिय होली,
उठी सँभाल बाल, मुसलट, पट, दीप बुका हँस बीली -
रह यह एक ठौली ।

यहाँ बीती रात * में बीती * प्रिया-पद की व्यंजनात्मक गहराई बेहतर योग्य है । वह पुर रात बीत गई, बिताई नहीं गई । कार कवि ने बिताई प्रिया-पद का प्रयोग किया होता, तो वह ऊब का घोटक होता, जब प्रिया ने विरक्ति के साथ संयोग-सुख की वह रात बिताई हो । किन्तु बीली * के प्रयोग में ध्वनि यह है कि वह रात स्वयं बीत गई, मानो प्रिया को उसकी कमी और चाह थी ।

प्रकृति और मानवीय जीवन का संपृक्त अंकन करनेवाली प्रख्यात गीतें सरित, वसंत जाया (गीत सं० ३) में समास-पदों की मौलिक और कलात्मक योजना से सज्जित प्राकृतिक अवयव सूक्ष्म स्तर पर मानव जीवन के वसंत - उल्लासमय यौवन - को स्वर देते हैं - गीत की अंतिम पंक्तियाँ इस कान का बड़ा सटीक उदाहरण है -

वायुत सरसी- उर सरसिज उठे,
केशर के केश कली के कूट,
स्वर्ण-शस्य-अंकुश
पृथ्वी का लहराया ।

ये संस्कृत निष्ठ शब्द कोई पाण्डित्य प्रदर्शन के लिए नहीं है, कवि ने उनमें अपनी संसक्ति भर दी है । जीवन के संवेदन से वे सराबोर हैं, यौवना-वस्था के विकास की बड़ी सूक्ष्म और संश्लिष्ट व्यंजनाएँ इनमें हैं । इसीलिए पूरी कविता एक बाहुल्य प्रतिमा-मात्र का निर्माण न कर, बड़े संश्लिष्ट ढंग से जीवनानुभव को पकड़ती है और किसी भी कविता के विषय में ऐसा कह पाना निश्चय ही उसकी उपलब्धि का बोधक है ।

अपने गीतों में लय और विराम पर कवि ने बड़ा सघन अनुशासन रखा है और इस दृष्टि से इन दो गीतों का विश्लेषण किया जा सकता है -

(१) " सरि, बीरे बह री " (गीत सं० १६) (२) " बाल ऐसी मत कली " (गीत सं० ६२)
" सरि, बीरे बह री " में थोड़े शब्दों में समाहित वाक्य की नियोजित शब्दों की क्रमशः प्रकृति, साम्प्रदायिक विराम से समव जुड़े हैं :

सरि, बीरे बह री ।
व्याकुल उर, दूर मधुर
तू निम्बुर, रह री !

" व्याकुल उर " और " तू निम्बुर " के बाद का लंबे-विराम क्रमशः व्याकुलता और निम्बुरता की गहराई देने के लिए प्रस्तुत हुआ है । शब्द-संयोजन का अत्यन्त कलात्मक है -

तुम परधन तुम लज्जित
तुम्हारे गुरु के हाथों ,

ठै घट श्लथ लगती, पथ
पिच्छल, तू गहरी ।

करुणा और प्रशान्त लय वाले संगीत की संभावनाओं का इतना दूरगामी उपयोग इन उद्धरणों में देखा जा सकता है । दूसरे गीत ' चाल ऐसी मत चलो ' में जैसे खड़ीबोली का सारा सङ्गठन निरस्त कर दिया गया है । लय का यह ठहराव समग्र अनुभूति को एक नम्यता प्रदान करता है -

चाल ऐसी मत चलो
सृष्टि से ही गिर रहा जो
दृष्टि से फिर मत हलो ।

' वनामिका ' में संकलित बल्यन्त प्रौढ़ गीत-रचना ' मरणा-दृश्य ' की खास ढंग की लय का स्मरणा प्रस्तुत गीत दिखा देता है । ' मरणा-दृश्य ' में भी ऐसी ही ठहरी-ठहरी लय है -

कहा जो न , कही ।
नित्य-नूतन, प्राण, जने
गान रच-रच दो ।

' गीतिका ' के प्रस्तुत गीत में ' चाल चलना ' (' चाल ऐसी मत चलो ') का ठेठ प्रयोग उल्लेखनीय है । ' सृष्टि ' और ' दृष्टि ' का वातवरिक ध्वनि-साम्य-सृष्टि-म्रदत वेदना और उसमें प्रिया की निष्ठुरता को कही माभिक अभिव्यक्ति देता है । दूसरी तथा तीसरी पंक्ति में क्रमशः ' ही ' और ' फिर ' अव्ययों के प्रयोग क्लृप्तता को रकांतिक स्तर पर पहुँचा देते हैं । गीत के काले चरणों में एक खास ढंग की वात्मीयता शब्दों के रूप में उभरी है । उनमें एक विशिष्ट प्रकणशीलता है, जिसमें मन की सारी गोपनीयता जने को डुबो देती है-

कह रहा हूँ जो क्या
कब रही उसकी क्या ?
या चरण कभी रहीं
विराजण पर खींचा ?
हुआ निहा निहा निहाया
दुःख से मत चलाओ ।

गलबन्धुमायुक्ता और अति-मोह से मुक्त, कुछ-कुछ निस्संग -सी इस लय में नियति के सामने मनुष्य की लाचारी, अवैतना की कसमसाहट ध्वनित हुई है। 'या' और 'सर्वथा' जैसे अव्ययों का सार्थक काव्यात्मक उपयोग हुआ है - 'या' में विकल्प का जो भाव है, वह मानव-जीवन की अनिश्चित, अनिर्दिष्ट प्रकृति की व्यंजना के लिए एक प्रकार का मितकथन है। प्रश्नवाचक चिन्ह (?) भी 'या' की इस सज्जात्मक क्रिया में योगदान देता है। 'सर्वथा' में जीवन की मटकन, असहायता को स्कान्तिक बल मिला है - या चरण चलते रहेंगे / निश्शरण पर सर्वथा ? अंतिम क्रिया-पद 'दलमलों' में गीत की तीव्रता, सधनता सूचीय हो गई है -

सुख मिला जिसकी जिलाया

दुःख दे मत दलमलों।

'स्नेह' निर्भर बह गया है 'गीत की इन पंक्तियों में 'दह' क्रिया पद में भी भाव-तीव्रता की सूचीय कर दिया गया है - नहीं जिसका अर्थ / जीवन दह गया है।

इतनी सज्जा से उपराम शब्दों की ताज़ी नियोजना के बाद प्रेमास्पद के लिए प्रयुक्त प्राकृतिक उपकरणों की सुकुमारता में गीत की समाप्ति जीवन-वसंत के बाह्यमान को स्वर देती है -

बनो वासंती मृदुल

पत्रिका तल की वलुल

फिर सुरस सन्धारिका

सुख सारिका उसकी मुकुल

फिर मुर मकुदान से नव

प्राण दे-देकर फलों।

हृद की मायावी में थोड़ी दूर तक समानता रहने पर भी इन पंक्तियों की प्रथम पुनवर्ती पंक्तियों की नम्रिकल्प है किानी अलग हो गई है, यह उल्लेखनीय है।

अर्थ के स्तर पर उन्मुक्तता और संचरणाशीलता का बढ़िया उदाहरण है इसी रीति का, कथन वासंती ऐसी (गीत सं० १४) गीत प्रस्तुत

करता है, जिसमें सौन्दर्य-संदर्भ से अनुप्राणित विराट् रूपक का निर्वह वही ददाता है हुआ है । निराला की विविधरूपा कल्पना जहाँ स्नेह-निर्भर बह गया है गीत में वाम की सूखी ढाल के रूप में जीवन की शीरकता और उपलब्धि के संश्लेष का साक्षात्कार करती है, वहीं 'गीतिका' के इस गीत में पत्माङ्ग की सूखी ढाल पर वर-रूप में शिव की प्राप्ति के लिए तपस्या, शैल-सुता-पार्वती का रूपक बोधती है । कला-प्रयास और उदात्त चिन्तन का स्वच्छ रूप इस गीत में देखा जा सकता है । प्रणय की भारतीय परिकल्पना (जिसमें त्याग-तपस्या की विशेष प्रतिष्ठा है, और जो पार्वती के रूपक में बड़े सटीक ढंग से उद्घाटित हुई है), पतन में उत्थान के प्राकृतिक नियम तथा जागरण के नवोल्लास का संपूर्ण अनुभव इस गीत की विशेषता है, जिसके वारंभ, मध्य और परिणति का निर्वह सही हुई संस्कृत-निष्ठ छायाणिक भाषा करती है । भाषा और अनुभव के स्तर पर पुनर्जागरण का बहुत मजबूत रूप ऐसे गीतों में देखा जा सकता है ।

पौराणिक रूपक का ऐसा ही काव्यात्मक उपयोग पास ही है, 'हीरे की खान,' (गीत सं० २५) की इन पंक्तियों में देखा जा सकता है, जिनमें परम-सत्य-सिद्धि की अवस्थिति अपने ही भीतर मानी गयी है और जिसकी उपलब्धि कठोर वास्तविक संयम के बल पर हो सकती है । प्रौढी-स्वयंकार के लिए वायोजित 'मत्स्य वैध' का रूपक कवि की पौराणिक कल्पना-शक्ति का संकेत देता है :

चक्र के सूक्ष्म छिद्र के पार,
बैवना तुम भीम शर मार
चित के जल में चित्र विहार,
कौं का कामुक कर में पार,
मिलिगी कुण्डला छिद्रि मरानु ?
लौकता कहीं उसे नादान ?

छिद्रि का रूपमानुभव इस रूपक के कारण काव्य के स्तर पर प्राप्त हो सका है । 'अवस्थित भक्ति' का अनुभूतिमय रूप कितनी व्यापक रीति है, इस और प्रतीकों की नियोजना में, काव्य की वास्तुति में ध्वनित हो उठा है, यह 'गीतिका' के वाक्य भीत में देखा जा सकता है और जो इस मान में 'गीतिका' का पूरा भीत कहा जा सकता है -

हूँ दूर - सदा मैं दूर ।

यहाँ सारे संकीर्ण वायरों का अतिक्रमण है । बद्ध और मुक्त - मानस की स्थितियों का वक्र प्रस्तुत शब्द-बंध में हुआ है -

कलोलिनी-कला-कल-कलरव
सुमन-सुरमि समीर-सुल-सुमव
कुमुद किरण अभिसार कैलिनव
देस रहा तू मूल-शूर ।
हूँ दूर- सदा मैं दूर ।

बद्ध मानस की सटीक अभिव्यक्ति संघर्षशून्य है इन ऐन्द्रिक-प्राकृतिक प्रतीकों में हुई है । वह कलोलिनी की कलावाले कल का कलरव सुन रहा है, सुमन की सुरमि और समीर के मंड संघर्ष से उत्पन्न सुल का सुमव कर रहा है, कुमुद और चन्द्र किरणों की नव अभिसार कैलि देस रहा है । भाषिक संरचना के स्तर पर यह अपने में एक बड़ी बात है कि इस तरह के प्रतीक, जो क्लायवादी-काव्य विशेषतः महादेवी की कविता में - बहुतायत संख्या में नियोजित हुए हैं, प्रस्तुत गीत में बड़ी सूक्ष्म व्यंजनाओं उत्पन्न करते हैं । ये शब्द - " कलोलिनी ", " सुमन ", " सुरमि ", " कुमुद ", " किरण ", " अभिसार " आदि - क्लायवादी की शब्द-रुढ़ि क्रम के होते हुए भी उनकी संवेदना के क्रायल नहीं हैं, कवि द्वारा नये संदर्भ में रखवाने के कारण सुमव की तात्परी को क्रायम किये हुए हैं । " देस रहा तू मूल-शूर " में " मूल " और " शूर " का वाक्य ध्वनि-संज्ञा और वास्तविक व्यंजनाधीन एवं दोनों शब्दों के बीच का अंतराल बद्ध मानस की व्यक्तता पर मुक्त के पश्चात्ताप को बड़े काव्यात्मक, अनुशासन के साथ अभिव्यक्ति देता है । " हूँ दूर - सदा मैं दूर " की अंत में वास्तुति इस मुक्तिमान को और पुष्टता प्रदान करती है । भाषा के साथ इतनी गहरी वास्तविकता होने पर ही कवि इस सूक्ष्म घोषण का संस्पर्श कर सका है, ठीक उसी तरह, " मैं " है वह बहोँ मुझवा देकर " मेरे अतिरिक्त बीरे-बीरे " जैसे प्रसिद्ध गीत में प्रभाव व्यक्तित्व की निष्ठाता को शब्दों की रकांत निकटता में व्यंजित कर पाए हैं ।

गीतिका * में संकलित जागरण-गीतों में निहाला न तत्सम शब्दों का भरपूर और कुशल उपयोग किया है, जिनमें से एक गीत 'जागो जीवन धनिके *' को विश्लेषण के लिए लिया जाता है। धन की अधिष्ठात्री के रूप में परिकल्पित लक्ष्मी के परंपरित, सीमित रूप को न लेकर उनके व्यापक रूप को इस गीत में लिया गया है। लक्ष्मी के लिए पछला संबोधन है - 'जीवन-धनिके।' इसमें जीवन की समूची समृद्धि अनुस्यूत है। अकार को निरस्त कर अवतरित होत प्रकाश की नियोजना से जागरण का अंश कोई नई बात नहीं, किन्तु प्रस्तुत पंक्तियों में कवि की विराट् चित्र योजना प्रष्टव्य है -

दुःख-भार मारत तन-केशल
वीर्य-सूर्य के ठके सकल दल,
सीली उष्ण-मखल निजकर वायी
छविमयि नदिन-मणिके।

भारत के सामूहिक यत्न की तीव्र पीड़ा पल्ली को पंक्तियों में मूर्त हो उठी है। 'वीर्य सूर्य के ठके सकल दल' प्रयोग तेज-शून्यता को उभारता है। अंतिम पंक्ति में जागरण की कामना मुखरित हुई है।

शब्दों की विशिष्ट नियोजना के कारण अमिथा में से विराटता किस प्रकार विवृत होती है, यह गीत के अंतिम अंश में देखा जा सकता है :

पिबस -मास झुपु व्यन वणी मर
व्युत-वणी युग-योग निरंतर
बहते होठु शेष सब तुम पर
छव-निमेष कणिके।

जिनमें जीवन-धनिके के विराट् रूप, सार्वभौम, शक्ति की प्रतिष्ठा हुई है। 'पिन-मणिके', 'ज्ञान-विपणि-रवणिके', 'छव-निमेष-कणिके' भी प्रयोग समास -प्रियता और संस्कृत ज्ञान के प्रदर्शन के अमिप्राय से नहीं प्रयुक्त हुए हैं, अपितु इनमें उदात्त संवेदन, विश्वानुसी धत्ता, अनुस्यूत है और सब रूप में से जागरण के विराट् भाव को आत्म विश्वास से मुखरित करते हैं।

(* तोड़ती पत्थर *)

काव्यमाणा में महत्त्व गठन का है, शब्दावली का नहीं ।

कवि की संवेदना की सही पहचान, उसकी हैमानदारी, गैर-हैमानदारी की पकड़ केवल शब्दों की तत्सम-तद्भव प्रकृति के अनुशीलन से नहीं की जा सकती । केवल तद्भव और देशज शब्दों का प्रयोग काव्य में जन-सामान्य की प्रतिष्ठा तक तक नहीं कर सकता, जब तक उन शब्दों में कवि की संवेदना ने अपनी ललक, संसक्ति न भर दी हो । अकिंचन, उपेक्षा को स्थान देने वाली रचना में रचनाकार के संस्कारशील, तत्सम शब्द-प्रयोग के कारण उस रचना की वस्तुनिष्ठता और साधारण के प्रति कवि-संवेदना की प्रामाणिकता में संदेह संगत नहीं प्रतीत होता । बहुत संभव है कि संवेदनशील रचनाकार के उस विशिष्ट प्रयोग में रचनात्मकता का आग्रह हो तथा आभिजात्य के कुछ-कुछ निकट रहनेवाली वह शब्दावली अकिंचनता के विरोध में आकर संवेदना की तीव्रता को और भी अधिक उजागर करे । अपनी प्रबुद्ध समीक्षा शक्ति और यथार्थवादी दृष्टि के बावजूद 'दूधनाथसिंह' तोड़ती पत्थर * (१६३७ ई०) की मूल दृष्टि का संस्पर्श न कर पाने के कारण उसकी यथार्थ की पकड़ में संदेह करते हैं और उसकी प्रकृति को ह्यायावादी कल्पनाशीलता से सम्बन्धित करते हैं - 'मुक्त हृद' के बावजूद 'तोड़ती पत्थर' या दूसरी कविताओं का संपूर्ण संग्रह ह्यायावादी है।^१ 'कुहरमुता' तथा कुछ अन्य कविताओं की तुलना में उन्होंने यह बात कही है ।

स्नेह-स्वप्न-मग्न, कमल-कौमलस्तु-तरुणी* जुही की कली के चित्रांक के साथ निराळा काव्य-दोष में प्रवेश करते हैं और कवि की परिवेश के प्रति उन्मुक्त दृष्टि उसे उल्लासबाध के पथ पर पत्थर तोड़नेवाली युवती मन्दूरिनी के ऊपर कुछ सोचने की विवश कर देती है। कौञ्चिक काव्य का उत्कृष्ट उदाहरण प्रस्तुत करनेवाले निराळा-का-साधारण से जुझार बड़े बड़े रंगों में पत्थर तोड़ती* युवती का चित्र निमित्त करते हैं । इस कविता की मूल विशेषता उसमें निहित विपरीत

१) * कुहरमुता : मूलिका * कुहरमुता काव्य : आभिजात्य से मुक्ति, पृ० १४

भाव है, जिसे भाषिक संरचना रूपायित करती है। यह विपरीत भाव विपन्नता और सम्पन्नता को लेकर तो है ही, पर कविता की भाव-गंभीरता पत्थर तोड़ती मजदूरिनी के भरे यौवन और उसके प्रति स्वयं उसकी तटस्थता (जो वस्तुतः उसकी दीन स्थिति की विवशता का प्रतिफलन है) में निहित है। वैशम्य की व्यंजना कवि आरंभ से ही करता है :

नहीं छायादार
पैड़ वह जिसके तले बैठी हुई स्वकिकार,
श्याम तन भर बेधा यौवन,
नत नयन, प्रिय कर्म रत मन
गुरु ह्योड़ा हाथ,
करती -बार-बार प्रहार
सामने तरु मालिका कट्टालिका, प्राकार ।

“ नहीं छायादार पैड़ ” और “ तरु मालिका कट्टालिका, प्राकार ” का आमना-सामना होता है। दोनों स्थितियों का विरोध कविता की संरचना को समृद्ध बनाता है। कैम्प कविता में गठन की परिपक्वता होती है, शब्दों की सरलता-कठिनता उसी के आधार पर अपना रूप धारण करती है। निराला जैसे संरचना के महत्व पर बल देनेवाले रचनाकार इस बात को गहराई में मसूस करते हैं। जानकीवल्लभ शास्त्री को लिखे एक पत्र में उन्होंने “ तोड़ती पत्थर ” की उसी संरचनागत सुप्तता का उद्घाटन किया है। कुछ ऐसा उद्धृत है -

“ कुछ काव्य समकाल वाप इसे सरल कहेंगे, मुझे विश्वास नहीं । जो गहन भाव, सीधी भाषा सीधे हृन्द् में चाहता है, वह धौलैवाज्र है । ”

यहाँ “ सीधी भाषा ” में “ सीधी ” प्रयोग द्रष्टव्य है। “ सीधी ” यानी कच्चा दृन्ध-विहीन की प्रकृति से रहित भाषा के प्रयोगकर्ता वे नहीं हैं। भाव और भाषा की प्रकृति पर चिन्तन और उनके समतोलन पर बल रचना के साथ यही स्तरों में संयुक्त रस्मियाला रचनाकार ही कर सकता है। थोड़ी देर के लिए कमिब्यक्ति की प्रणाली की बीड़ें हैं, संवेदना को ही दृष्टिपथ में रखें (इस विचार

के बावजूद कि संवेदना का साक्षात्कार अभिव्यक्ति ही तो संभव करती है)
 तो हम यहाँ वर्णन के भीतर से उभरती हुई व्यंग्य-ध्वनि का स्वर सुन सकते हैं ।
 यह छायावादी करुणा नहीं है, जैसा कि दुधनाथसिंह ने कहा है, वरन् उस
 सामाजिक-आर्थिक विषमता पर व्यंग्य है, जो मनुष्यता का नारा लगाने के बावजूद
 व्यवहार रूप में उसका मूल्य नहीं जाँकती । सामने अट्टालिका-तरामालिका^१ है,
 पर पत्थर तौड़नेवाली जिस पैड़ के नीचे बैठी है, वह छायादार नहीं है । यह
 वैषम्य तिलतिलाहट उत्पन्न करता है, निष्क्रिय करुणा की दृष्टि नहीं करता ।

नहीं छायादार

पैड़ वह जिसके तले बैठी हुई स्वीकार,

नहीं का आरंभ में प्रयोग जैसे इस निषेध-भाव को कह देता है ।

पैड़ छायादार नहीं है, तो न ही। पत्थर तौड़नेवाली को तो उसी के नीचे बैठना है ।

“स्वीकार” में केवल जादमी के अपनी नियति से मुक्त सम्पत्तियों की व्यंजना है । इस
 सहनशक्ति में एक विचित्र प्रकार की उन्मादशयिता के दर्शन करना और उसे छायावाद
 के काव्य-आमिजात्य की दैन बतलाना ठीक नहीं । यह स्वीकार अर्थ के प्राथमिक
 स्तर पर अक्षय स्थिति को देता है । जो है, जैसा है, उसको उस मजदूरिनी को
 स्वीकारना ही होगा, अन्यथा चारा नहीं । अर्थ के अधिक सूक्ष्म स्तर पर इसकी
 व्यंजना और गहरी है, जिसे बाँगे किया जाएगा ।

श्याम तन, मर बैँवा यौवन,

नत नयन प्रिय कर्म रत मन,

इन दो चरणों के आधार पर कवि की दृष्टि को रोमांटिक
 कहा गया है । कहीं तो विषमता दीनता का चित्र है, कहीं मजदूरिनी के यौवन का
 उल्लस । मर चुनप विश्लेषण के बाद यह व्याख्यात रोमांटिक दृष्टि कविता में
 अर्थ-सहनता की दृष्टि करती है और उसे सम्पन्नता-निर्धनता का वैषम्य प्रस्तुत करने
 वाली कौन कविताओं से पुनः एक विशिष्ट स्थान देती है । “श्याम तन, मर बैँवा
 यौवन” पूरी कविता में पूँव झोड़ जाता है । उसका विरस्कार -सा करता हुआ-
 कसा यों कर्म - उसे जुनीती देता हुआ “नत नयन” प्रिय कर्म-रत-कर्म का दृश्य
 छाती का जाता है । अर्थवत्ता के परे हुए यौवन, ऐन्द्रिक दृष्टि की छालसा को
 कौन स्थान नहीं है । इस वैषम्य में, आगे-आगे की टकराहट में जिन्दगी की

१) कुलसुता : काव्य-आमिजात्य से मुक्ति । प्र०

‘ बाहरनी ’ मुखरित होती है । यह चित्र कवि ने निरुद्देश्य नहीं प्रस्तुत किया है, वरन् वह ‘ मर बैवा यौवन ’ की सारी कोमलता के द्वारा उस पत्थर को तोड़ती नारी की संघर्ष-संजुल विमर्शा को और गहरा रंग देना चाहता है । ‘ मर बैवा यौवन ’ उमड़ता नहीं है, बँसा हुआ है । स्थिति की विवशता और उस पर व्यंग्य द्रष्टव्य है । दृष्टिगत वन्तर एक ही पंक्ति की विविध प्रतिक्रियाएँ संभव करता है । इन विविध दृष्टिकोणों की टकराहट से ही विकास की संभावनाएँ उद्भूत होती हैं । दुधनाथसिंह को इसमें काव्यात्मक वामिजात्य की प्रतीति होती है : कोई न छायादार पेड़ --- के बाद श्याम तन, मर बैवा यौवन, नत नयन, प्रिय कम-रत मन यह पुरा बंध छायावादी शब्द-संयोजन की देन है । इससे पत्थर तोड़ने वाली के एक वामिजात से लगनेवाले सौन्दर्य की सृष्टि होती है, उसका काला-कलूटा रंग और पत्थर तोड़ती हुई मुद्रा अधिक प्रकट नहीं होती । ^१

स्पष्ट ही समीक्षा की दृष्टि यहाँ सीधे वर्णन पर अधिक है, विपरीत-भाव पर कम । यह तथाकथित छायावादी शब्द-संयोजन सामिप्राय है, इससे पत्थर तोड़ने वाली के एक वामिजात से लगनेवाले सौन्दर्य की सृष्टि नहीं होती । वह निराशा जैसे जन-संवेदना के कवि का (कम से कम यहाँ पर) उद्देश्य भी नहीं है । उसकी रचनात्मक आवश्यकता का प्रतिबिम्बन नीचे की दो पंक्तियों करती है, जिनके कम्पास में ‘ मर बैवा यौवन ’ को संकित किया गया है :

गुरु खोड़ा हाथ

करती बार बार प्रहार,

सामने तन-माथिका कूटाधिका प्राकार ।

कवि की संवेदना श्याम तन, मर बैवा यौवन से बढ़ नहीं है । उससे एक ही कटक के साथ पीछा जुड़ा रहती है । माथिक संस्पर्श का यह रूप, शब्दों की निम्न प्रकृति कवि की यथार्थवादी दृष्टि का परिचायक है । पेड़ और तन-माथिका से निम्न और वामिजातकीय जीवन के वैमिन्स्य को उजागर करती है । यह श्यामा झुनकी खोड़ी से पत्थर पर बार-बार प्रहार करती है, जिसे बाजीचकी ने प्रतीक रूप में प्रकटा किया है, मानों वह सामने की कूटाधिका

१) सुहृत्सुता । काव्य वामिजात्य से युक्ति, पृष्ठ १२ ।

पर प्रहार कर रही हो। स्वयं निराला ने जानकीवल्लभ शास्त्री को लिख पत्रों में इन पंक्तियों को इसी प्रकार व्याख्यायित किया है - यहाँ सीधा वर्णन होने पर भी ख्यौड़े की चौट पत्थर पर पड़ने पर भी, देखिए, किस तरह कूटालिका पर पड़ती है ? लेखक के वर्णन प्रकार के कारण व निर्देश है ।^१

यह व्याख्या संगत है। स्पष्ट है कि यह प्रहार चुनौती है, ललकार है, विवश आत्म-समर्पण नहीं। और उपर्युक्त काव्य-पंक्तियों का अधिक सूक्ष्मता से अध्ययन किया जाए, तो एक और गहरी ध्वनि निकलती है : 'जैसे वह पत्थर तोड़ती युवती अपने' पर बैठा यौवन 'पर प्रहार कर रही हो - उस यौवन पर, जो छलकता नहीं, उमड़ता नहीं, जो उसके दैनिक जीवन के अनुभव का अंग नहीं बन पाया है। यह स्मरण रहे कि यौवन के प्रति यह जाग्रोश या तटस्थता भी विषमता की कड़ी चौटों का प्रतिफलन है। इस प्रकार भाषिक संरचना का संवेदनशील और साथ ही सुस्त अध्ययन जिस निष्कर्ष पर पहुँचाता है, वह 'छायावादी शब्द-संयोजन' के प्रयोग के बावजूद कवि की वास्तविक पकड़ को ही व्यंजित करता है।

रही काला-कूटा रंग और पत्थर तोड़ती हुई मुद्रा ' के अधिक न प्रकट होने की शिकायत, तो 'श्याम तन पर बैठा यौवन' और 'गुरु ख्यौड़ा हाथ' के परस्पर वैषम्य द्वारा कवि कथे को गुँज-अगुँज व्यक्त करना चाहता है, वह काली-कूटी वादि विशेषणों के सपाट कथन में संभव न होता। इस स्पष्टीकरण के बावजूद यदि कोई इस वैषम्य को कविता का दुर्गुण बतलावे, क्योंकि इसी के कारण भाषा और संवेदना के कलात्मक पदा को पकड़ना पड़ता है, तो इसके अतिरिक्त और क्या कहा जाए कि 'जाहरनी' की अभिव्यक्ति में दो विभिन्न जीवन-स्थितियों के सम्बन्ध शब्दावली को ग्रहण करना दुर्गुण नहीं है। इस यथार्थ-परक कविता में अभिव्यक्ति का संस्पर्श यथार्थ को और गहरा रंग देने के लिए है।

पत्थर तोड़ने वाली की हलुमारता,

— गहरा यौवन को जैसे चुनौती मिलती है :

गुरु ख्यौड़ा हाथ,

करती बार बार प्रहार ।

मर बैठा यौवन * के साथ हाथ में गुरु-हथौड़ा है, जिससे उसको बार-बार प्रहार करना है। यही उसकी नियति है। यहाँ दोनों ओरों के ध्वन्यात्मक वैषम्य पर ध्यान दें। एक यह है -

* मर बैठा यौवन ।

नत नयन प्रिय कर्म रत मन ।*

दूसरा यह है :

* गुरु हथौड़ा हाथ / करती बार बार प्रहार ।*

ह्रस्व और दीर्घ, कौमल और कठोर यह विपरीत भाव भाषा से संवेदना को जोड़ता है।

पार्वती रचना रानी और कानी * (नये पद्य * में संग्रहित) में निराला ने देशज, मईस शब्दों का वाग्वहूण प्रयोग किया है :

बीनती है, कोड़ती है, कूटती है, पीसती है,

डालियों के सीले अपने हल्ले हाथों मीसती है

घर बुहारती है, करकट फेंकती है,

और ढड़ों भरती है पानी । ---

सामान्य का वर्णन सामान्य की शब्दावली में करने की यह प्रक्रिया निःसन्देह सरासरी है, पर केवल शब्दावली की प्रकृति के आधार पर (तोड़ती पत्थर* तथा रानी और कानी * कविताओं के संरचनागत अंतर को समझ बिना) मूल्यांकन उचित नहीं, जैसा कि दुधनाथसिंह ने किया है : " काली और नकचिष्टी के साथ और ढड़ों भरती है पानी " वाली कमशीलता और " श्याम तन मर बैठा यौवन * नत नयन प्रिय कर्म-रत मन * की कमशीलता की अभिव्यक्ति में कितना बड़ा गुणात्मक अंतर है, यह वास्तव में लक्ष्य किया जा सकता है। एक नम्र यथार्थ की कटु अभिव्यक्ति है, तो दूसरी ('तोड़ती पत्थर') यथार्थ की काव्य-वाग्मिकात्प देने का प्रयास ।^१

दूसरा बिना ग्रीष्म की प्रकट दुमरी का है, जैसे वस्तुतः " दूसरा " न कहकर पूर्ववर्ती वषे का पूरक कच्चा अधिक व्यापपूर्ण होना :

१) * दुधनाथ : काव्य वाग्मिकात्प है मुक्ति , पृ० ३६ ।

बढ़ रही थी घूप
 गर्मियों के दिन,
 दिवा का तमतमाता रूप
 उठी फुलसाती हुई लू
 रुई-ज्यों जलती हुई मू
 गद किंगी ला गई
 प्रायः हुई दुपहर
 वह तोड़ती पत्थर ।

वातावरण की भीषणता - दूसरे शब्दों में अर्थ की तीव्रता - अपनी सारी प्रभाववत्ता के बावजूद जैत के बावजूद वह तोड़ती पत्थर ' के सामने हगमगा जाती है, जैसे उस श्रमिक स्त्री को फुलसाती हुई लू, रुई-ज्यों जलती हुई मू ' से कोई प्रयोजन न हो, उसका तो धर्म ही है, उपचाप धर्म में लीन रहना । पूरे वाक्य की परिसमाप्ति (' वह तोड़ती पत्थर ') में होती है, जो कवि के सर्वनागत कौशल को सूचित करती है । ऐसा सजा वाक्य-विन्यास कवि की सजा संवेदना को स्वर देता है । यहाँ प्रायः हुई दुपहर ' में प्रायः ' का सौजन्य और मितकर्म्यन दुपहर को हल्का नहीं करता, बरन रेखांकित कर देता है, कुछ-कुछ वैसे ही, जैसे कबीरी कविता में श्योरली ' का प्रयोग कहीं-कहीं रंका की अमिव्यक्ति के लिए किया जाता है । वर्णन के भीतर से कण्ठगा और व्यंग्य की संपूर्ण ध्वनियाँ सुनाई पड़ती है, जो ' रानी और कानी ' के सीधे व्यंग्य से अधिक गहरी और जटिल है । एक बार पूर्ववर्ती स्वीकार ' (नहीं लायादार/पेड़ वह जिसके नीचे बैठी हुई स्वीकार) को इस पूरे वंश से सम्बद्ध करके देखें । इस विशिष्ट संवरना में अर्थात् श्याम लाल पर बैठा योका , और रुई-ज्यों जलती हुई मू ' के विरोध में स्वीकार ' की अत्यंत सतृप्तता दृष्टिगोचर होती, जिसमें कातरता नहीं है, मुकाबिल का भाव है, तीखापन है । अन्तिम बंध में चित्र की पूर्ण परिणति तो है ही, पत्थर तोड़नेवाली का ' मैं तोड़ती पत्थर ' कहना सारी स्थिति एक पर एक बार फिर सोचने के लिए मजबूर कर देता है -

देखते देता मुझे तो एक बार

उस मकान की ओर देता, हिन्मतार

देखकर कोई नहीं,
देखा मुँह उस दृष्टि से,
जो मार खा रोई नहीं,

यहाँ 'देखना' क्रियापद की सादगी, उसमें अनुस्यूत अर्थ-दामता द्रष्टव्य है। वह मजदूरिनी चार बार देरती है। हर बार के देखने में कितना अंतर है-यह द्रष्टव्य है। जितना सूनापन, जितनी शोमाहीनता उसके जीवन में है, वह जैसे इस सादी और रंगहीन माणा में समा गई है। जो मार खाकर रोती नहीं, उसमें दृढ़ता भी कितनी होगी। वह अपनी स्थिति से सम्मग्नता तो करती ही है (और जो वास्तविकता भी है); किन्तु मार खाकर न रोने में बहुत कुछ कह भी जाती है। यहाँ सहने की उच्चाश्रयता नहीं है, चोट खा सकने की सीधी शक्ति व्यंजित है। तभी करुणा हमारी उत्तेजना को बढ़ावा देती है। इससे अधिक सक्रिय सहानुभूति और क्या हो सकती है? रोमांटिक दृष्टि कैसे इतनी प्रखरता लाती ?

श्याम तन मर बेँधा यौवन ' के साथ मिलाकर अंतिम पंक्तियाँ पढ़ें -
में तोड़ती पत्थर ।' कविता की सवन संरचना में यह वाक्य बड़ी गहरी अर्थ-
झायाईं विवृत करता है। वह 'मर बेँधा यौवन' की मानी पुकारकर कहता है -
मेरा कोई उपयोग नहीं ।' वह स्त्री पत्थर - निर्जीव पत्थर - नहीं तोड़ती,
अपनी जीवित कामनाओं, यौवन के सुख-स्वप्नों का हनन कर रही है। उल्लास-उन्माद
उन्मुक्ति, निश्चिन्तता को वह जैसे जुनीती दे रही है। पूरी कविता में मूक
मजदूरिनी का कण्ठ अंत में 'में तोड़ती पत्थर' के बड़े सादे और संदिग्ध कथन
में खुलता है और सारी विषमताओं, कटुताओं के बावजूद कभी की निरन्तरता,
जीवन की एकान्तिक यात्रिकता को उभारता है। माणा के संश्लिष्ट रूप में ही
कविता इतनी क्रियार्थ-प्रतिक्रियार्थ संभव करती है।

(' शरीर-स्मृति ')

' शरीर-स्मृति' (१९३५ ई०) की रचना का प्रश्न निराळा के लिए एक
जुनीती है कम नहीं था। इस जुनीती के मूल में शोक-गीति जैसी एक नई काव्य-विधा

(हिन्दी काव्य के संदर्भ में) के प्रणयन का स्मृणीय साक्ष्य न होकर अपनी एक मात्र पुत्री सरोज की असाधारण मृत्यु से उत्पन्न गंभीर विषाद की कविता के स्तर पर निस्संग अभिव्यक्ति थी । कहना न होगा कि इस जुनौती का सामना करते हुए कवि ने अपनी तटस्थ संवेदना और अमूर्त भाषिक संयम का परिचय दिया है । निराला के इसी व्यक्तित्व की प्रशंसा करते हुए नन्ददुलारे वाजपेयी ने जो बात कही है, वह 'सरोज-स्मृति' कविता के प्रसंग में बड़ी सटीक प्रतीत होती है -
 कविताओं के भीतर है जितना प्रसन्न कवि अस्खलित व्यक्तित्व निराला जी का है, उतना न प्रसाद जी का है न पंत जी का है । यह निराला जी की समुन्नत काव्य-साधना का प्रमाण है ।^१

'सरोज-स्मृति' में संरचनागत क्वापट की भित्ति पर कवि ने वैयक्तिक व्यथा को विविध जीवन-स्थितियों की सापेक्षाता में अभिव्यक्ति दी है, और इस प्रकार शोक-गीति की संज्ञा से युक्त इस कविता में जीवन के संघर्षों से हुनकर आयी हुई साक्ष्य, विद्रोह, वात्सल्य, असाद, ग्लानि की मिली-जुली अनुभूतियों उद्भूत होती हैं ।

कविता का कारण सरोज के देहावसान के चित्रण से होता है, और कवि की दार्शनिक दृष्टि इस देहावसान को शोक की आवेगात्मक तीव्रता से पर दिव्य स्तर पर पहुँचा देती है -

ऊनविंश पर जो प्रथम चरण
 तरा वह जीवन-सिन्धु-तरण
 तन्ध, ली कर दुक्मातु तरुण
 जनक से जन्म की विदा अरुण
 गीत भरी, तब रूप-नाम
 वर लिया अमर शाश्वत विराम
 पूरे कर शुचितर सपनयि
 जीवन के अष्टदशाध्याय

‘ ऊनविश पर जो प्रथम चरण ’ की अर्थगत कौमलता के साथ ‘ तनये , लीकर
दृक्मात्र ’ तरुण ’ की विणमता को रखनेवाला कवि प्रौढ़ शिल्प का रचयिता
है । कहने का यह ठण्डापन कवि की निर्वैयक्तिकता को स्वर देता है । सरोज के
कुल अठारह वर्षों के जीवन की गीता के अष्टदशाध्याय ’ का रूप देकर कवि ने
सरोज को ‘ गीत ’ संबोधन प्रदान किया है, जो इस वैयक्तिक दृश्य की सांस्कृतिक
संदर्भ से संयुक्त कर देता है । विवेचन के इस बिन्दु पर यह स्मरण रखना होगा कि
यह दार्शनिकता निष्क्रिय नहीं है, जिसमें जीवमानुभूतियों की उष्णता को महसूस
करके बिना तटस्थता की मुद्रा ग्रहण की जाती है, वरन् सच्चे जीवन-दृष्टा का
‘ विजन ’ है और वैसे कि हम आगे देखेंगे, यह कविता की संरचना का अंग है,
क्योंकि इस दार्शनिक दृष्टि के विपरीत रूप में एकाकी और साधनहीन पिता की
ममता और अवसाद में अधिक सघनता आ जाती है ।

आगे पुत्री के प्रयाण पर एक अतिशय सूक्ष्म और मार्मिक
कल्पना करके कवि ने अपने जीवन के दैन्य को गहरा रंग दिया है, यद्यपि मावावेश
उमड़ आया है -

जीवित कविते, शत शर जबैर
झोड़ कर पिता को पृथ्वी पर
तू गयी स्वर्ग, क्या यह विचार
जब पिता करेंगे मार्ग पर
यह बदाम अति, तब मैं सदांम,
तारेंगी कर गह दुस्तर तम ?
कहता तेरा प्रयाण सविनय
कोई न अन्य था मावोक्ष्य ।

सरोज के लिए ‘ जीवित कविते ’, ‘ संबोधन अनन्य में
बहुत मार्मिक है - वह सरोज, जिसका सारा जीवन ‘ जीवित कविते ’ रहा, इस
रूप में प्रस्तुत कविता को अतिरिक्त ऊर्जा देती है । यहाँ ‘ बदाम ’ प्रयोग निराशा
की जीवन-स्थिति (जिसका आगे उल्लेख है) के सम्बन्ध में उनकी उत्तरदायित्व-निर्वाह
की असमर्थता की ओर संकेत करता है । सरोज के संदर्भ में ‘ सदांम ’ शब्द इस
बदामता को और गहराई देता है ।

इसके बाद के कुछ वर्षों में पुत्री-विहीन पिता की वान्तरिक व्यथा और आर्थिक दौत्र के अन्याय को निराला ने बहुत स्पष्ट शब्दों में व्यक्त किया है । कुछ अंश द्रष्टव्य हैं -

धन्य, मैं पिता निरर्थक था
 कुछ भी तेरे हित न कर सका ।
 जाना तो अर्थान्मोपाय
 पर रहा सदा संकुचित -काय
 लखकर अनर्थ आर्थिक पथ पर
 हारता रहा मैं स्वार्थ-समर
 शुचित, पहना कर चीनांशुक
 रख सका न तुम उतः दधिमुक्त ।

प्रणय के प्रसंग में तो औककवियों ने अपनी व्यक्तित्व के पक्षों का प्रकाशन किया था, चाहे वह प्रकाशन प्रत्यक्ष रहा हो या अप्रत्यक्ष, परन्तु सही अर्थों में ईमानदारी का निर्वह करनेवाले संकुचित-काय * आदमी के प्रति भाग्य की निर्ममता की बात निराला जैसा मुक्तमोगी और साथ-ही साक्षी कवि ही कर सकता था । निरर्थक में अर्थहीनता और घनाभाव दोनों को व्यंजना है । सीधे आदमी की जिन्दगी (छल, अन्याय, प्रतिस्पर्धा के साम्राज्य में) कितनी विह्वलनापूर्ण होती है, इसका पूरा एहसास ये वाद पंक्तियों करा देती है । पुत्री को 'चीनांशुक' * पहनाना और उसे 'दधिमुक्त' * रखना उस पिता के लिए कैसे सुगम हो सकता था, जो 'हारता रहा मैं स्वार्थ समर' * था । 'स्वार्थ-समर' और 'चीनांशुक' - दधिमुक्त की टकरावट से अर्थ की औक गुँज अगुँज उत्पन्न होती है ।

मौलिक जीवन की सुख-सुविधाओं के अभाव का बोध किन्तु आत्मिक उन्नयना पर दीप्त संतौण-भाव (जो अविदाकृत अधिक स्थायी है) - दो स्वरों की टकरावट निराला की औक कविताओं में सुनाई पड़ती । यहाँ अपनी साधनहीनता के अनुशोचन को निराला जो परिणामित देते हैं, वह द्रष्टव्य है -

यह नहीं हार, मेरी मास्वर
 यह रत्नहार-लौकोत्तर कर ।*

अन्यथा, जहाँ है भाव बुद्ध
साहित्य-कला कौशल प्रबुद्ध,
है दिए हुए भौ प्रमाण
कुछ वहाँ, प्राप्त की समाधान
पाश्वर् में अन्य रस कुशल हस्त
गद्य में पद्य में समाम्यस्त ।

साहित्यिक जीवन के विविध-घात-प्रतिघातों के बीच अपने कभी
न मुकनेवाले व्यक्तित्व का वाख्यान कवि ने इस पंक्तियों में किया है :-

एक साथ जब शत घात धूर्त
जाते थे मुक्त पर तुलै तूर्त ।
देखता रहा मैं सदा अपर
वज्र सर-दोष, वह रण-कौशल

लेकिन इस सारी दृढ़ता, कषयता के बावजूद स्नेह-पात्र की स
दबी झुझाई और दृष्टि की झलक की अनुमति और अपने अखण्डित व्यक्तित्व की
अभिव्यक्ति के प्रसंग में उसका उल्लेख निराला की संवेदनागत पकड़ और सटीक
वर्णन-मदति का सूचक है -

पुत्री भी, पिता गह में स्थिर,
होड़ने के प्रथम जीर्ण विचर ।
बौझों सबल दृष्टि की झलक
पूरी न हुई थी रही कलक
प्राणों की प्राणों में बजकर
कहती लु-लु उसी में मर ।
समकता हुआ मैं रहा देख,
हटती भी पथ पर दृष्टि टेक ।

शोक-गीत के इस सबन वातावरण में निराला अभिव्यक्ति की
सामान्य-ही प्रतीत होनेवाली (पर वस्तुतः कड़ी कविता) प्रणाली का उपयोग
करते हैं, जो समसामयिक कविता के शिल्प की एक प्रतिनिधि विशेषता है । इसका

साक्षात्कार युग-कवि के प्रति गतानुगतिक विचारों के पौष्णक साहित्यिक व्यक्तियों द्वारा उपेक्षापूर्ण व्यवहार में किया जा सकता है :-

लौटी रचना लेकर उदास
ताकता हुआ मैं दिशाकाश
बैठा प्रांतर में दीर्घ प्रहर
व्यतीत करता था गुन-गुनकर
संपादक के गुण, यथाम्यास
पाम की नीचता हुआ घास
अज्ञात फैकता ह्वर-उधर
भाव की चढ़ी पूजा उन पर ।

* व्यतीत करता था गुन गुनकर / संपादक के गुण , * मैं जो हल्का विनीत-भाव है, वह कवि जीवन के अवसाद को और तिक्त कर देता है । अन्तिम तीन पंक्तियों में घास नीचने और उन्हें ह्वर-उधर फैकने का उल्लेख कवि के मानसिक दग्ध को स्वर देता है । यहाँ उपेक्षित की कुछ हल्की-फुल्की क्रियाओं को अंकित किया गया है ।

निराला ने अपने व्यक्तिगत जीवन में विकृतियों पर प्रबल शाब्दिक प्रहार ही नहीं किया, अपितु अपनी आचरण से उसे चरितार्थ भी किया । यह अंश द्रष्टव्य है, जिसमें पत्नी की मृत्यु से एकाकी कवि अपनी कुण्डली में दूसरे विवाह का उल्लेख देकर अपनी प्रतिक्रिया करता है :-

पढ़ लिसें हुए शुभ दो विवाह
हैता था, मन में बड़ी चाह
सण्डित करने को माग्य-वैक
देसा भविष्य के प्रति अक्षक ।

पुनर्विवाह न करने के विचार को कार्यान्वित करने के लिए उन्होंने माग्य-वैक को सण्डित करना चाहा । इस विचार के बाद फिर निराला को कोई नहीं ढिगा सकता था । किन्तु शरीर का वाकनीय प्रबल होता है, एक विवाह-प्रस्ताव पर निराला असमंजस में पड़ गए । उन्हें पुनर्विवाह करने की बात

फिर सौचनी पड़ी है । मन की इस द्विधा को पुत्री सरौज की ममता एक मोड़ दे देती है । सामान्य वर्णन की भाषा में पूरी प्रभाववत्ता के साथ समूची स्थिति का ज्वलन सराहनीय है :

दृष्टि थी शिथिल
बायी पुतली तू खिल खिल खिल
खँसती, मैं हुआ पुनः चेतन
सौचता हुआ विवाह बंधन ।

यहाँ 'शिथिल' और 'खिल-खिल-खिल' की तुलना बड़ी व्यंग्यपूर्ण है । सारगर्भित शब्दों में निराला ने गंभीर बात कही है । बायाँ मन में भर वाकर्षण । उन नयनों का 'संखलित' होकर वे पुनर्विवाह के प्रश्न को एकबारगी टाल नहीं सकते थे ! 'पर बायी पुतली तू खिल-खिल-खिल / खँसती' के चित्र ने उन्हें एक स्थायी निर्णय को बाध्य कर दिया, क्योंकि वे इस क्षण से अवगत थे कि जूझ पुतली का यह 'खिल-खिल-खिल' हास्य पिता के पुनर्विवाह (दूसरे रूप में अपनी सुल-सुविधा को प्राथमिकता) द्वारा मन्द हो जायगा । अन्त में विवाह को बंधन मानते हुए कवि ने स्थिति के द्वन्द्व को इस प्रकार समाप्त किया है -

कुण्डली दिखा, बाला -- 'ए - लो' --
बायी तू दिया कहा, 'लो लोला' --

सरौज-स्मृति * कविता जहाँ एक ओर कवि के रुढ़ि-विरोधी वैयक्तिक व्यक्तित्व को व्यक्त करती है, वहीं वह उसके अप्रतिम साहस से परिपूर्ण मनोकात का अविस्मरणीय रूप प्रस्तुत करती है (जो एक मान में वैयक्तिकृत अधिक स्मरणीय उपलब्धि है) । वास्तव सरौज के यौवन-चित्रण से है । पुत्री से प्रत्यक्ष संबंध होने के कारण चित्रण में विशेष सावधानी रखनी थी । यों कवि चाहता, तो इस प्रसंग की अवतारणा ही न करता, बड़ी निदोष रीति से इस नायक स्थिति को पार कर देता । पर निराला जैसे वन्य बहुत-सी बातों में अक्लबल थे, वैसे ही युवापुत्री के सौन्दर्य और भाव-जात के परिवर्तन के अंकन में भी । कहना न होगा कि अंकन की यह सफलता कवि का समर्थ भाषा का प्रतिफलन है ।

बादलराग 'और' जागी फिर एक बार ' (२) के औजस्वी गायक निराला अपनी कन्या के यौवन का चित्रण कितने कोमल सुन्दर और सुकुमार बिंबों के माध्यम से करते हैं, यह द्रष्टव्य है :-

धीरे-धीरे फिर बढ़ा चरण ,
 बाल्य की कैलियों का प्रांगण ।
 कर पार, कुन्ज तारुण्य सुधर,
 आयी , लावण्य-भार धर-धर,
 कोँपा कोमलता पर सस्वर
 ज्यों मालकौश नव वीणा पर ।

धीरे-धीरे परिवर्धमान् यौवन का अंकन जिस सुकुमारता की औजा करता है, वह तो निराला को अपनी अभिव्यक्ति में निहित करनी ही थी, इसके साथ कन्या का पिता होने के कारण वह अंकन अदात रह सके, इसका भी पूरा-मूरा ध्यान रखना था । नव वीणा पर गझा जानेवाला मालकौश का बिंब कवि के दोनों मंतव्यों को पूर्ण करता है । वीणा के साथ 'नव' विशेषण के प्रयोग में सरोज के प्रस्थित यौवन की व्यंजना है । लावण्य-भार के कोमलता पर धर-धर कोँपी में एक बंकिम सौन्दर्य है, जो युवावस्था में उमशः स्थान करती सुन्दरता को घोषित करता है । मालकौश गंभीर भावों का मृदु राग है । इसमें कोमल स्वरों का प्रयोग होता है । इस राग से सरोज के लावण्य को उपमित कर कवि ने युवा-वस्था की संकोच-मिश्रित गंभीरता, स्वर की मृदुता को अभिव्यक्ति दी है ।

यह कवि-दृष्टि का साक्ष्य और शिल्प परकतण्ड अधिकार है, जिसके परिणामस्वरूप वह एक बिंब का प्रयोग कर वर्णन को विराम नहीं दे देता, अपितु और जागे बढ़ता है :-

मैश स्वप्न ज्यों तू मंद-मंद
 फुटी ऊँचा बागरण-ईद,
 कोँपी पर निज जालोक-भार
 कोँपा कन, कोँपा दिह, प्रसार ।
 परिचय-परिचय पर लिता सकल
 नम, पूछनी, दुम कलि-किसलय-दल ।

दिव्यता और माधुर्य के अधिक गहरे तल में कवि पैठा है । परिवर्तमान यौवन के लिए नैश-स्वप्न का बिंब इसी कोटि का है । नैश स्वप्न प्रातःकालीन जागरण के क्षंद में परिणत हो जाता है । कवि-दृष्टि सरौज के यौवन-आगम को भी इसी रूप में देखती है । प्रातःकालीन जागरण के गीत की मौलिक लावण्य-भार ही युक्त यह यौवन समूची सृष्टि से संपृक्त है । कन्या के रूप का यह सृष्टिव्यापी सौन्दर्य संकित कर कवि ने औदार्य को अङ्गुष्ठा रखा है । मृत कन्या की स्मृति के आवेग से तटस्थ होकर ही ऐसा चित्रण किया जा सकता है था ।

यह सौन्दर्यकिन् अपूर्ण ही रह जाता, अगर कवि पुत्री के शारीरिक विकास के साथ भाव-जात के परिवर्तन को न पकड़ता । कवि ने इस सूत्र को पकड़ा है -

क्या दृष्टि । अल की सिक्त धार
ज्यों मीगावती उठी अपार ।
उमड़ता ऊर्ध्व को कल सलील
कल झलल करता नील-नील,
पर बंधा देह के दिव्य बोंब,
कलकता दुर्गा से साथ-साथ ।

‘ क्या दृष्टि ’ के बाद का विस्मय-बोधक विराम कड़ा ही अव्यव्यक्त और सुकुमार है - जैसे कवि शब्दों में उस वरुण को अभिव्यक्ति नहीं दे सकता । प्रसाद के द्वारा ब्रह्मा के सौन्दर्यकिन् में - वाह ! वह मुल ! पश्चिम के व्योम । बीच का चिरित हो बनश्याम ‘ (‘ कामायनी ’) में ‘ वाह ’ और ‘ वह ’ मुल ’ के बाद के विराम इसी स्थिति के इयत्तक है ।

इस अपार मीगावती के रूप में कवि जैसे अपनी अपार अभिव्यक्ति कामता की व्यंजना करता है । बिंब के पाश्चिक-वर्णन में पर्यवसान का यह वंश बढ़िया उदाहरण है । ‘ मीगावती ’ प्रयोग ही अपने में अत्यन्त सार्थक है । पाताल गंगा कहने से वह बात नहीं जाती । मीगावती की अपार कल-राशि कभी सुन्दर गति से ऊपर उठती हुई जैसे पर्वत को झूटना चाहती है । पर पृथ्वी की एक निश्चित सीमा रूपी बाँध से बँध जाने के कारण वह रुककर मंद गति से झलकने लगती है ।

यौवन-काल में एक और चंचलता, उत्तेजना और उल्लास रहता है, दूसरी और अवस्था-अन्य लज्जा भावों पर अंकुश रखती है। इन दो विपरीत स्थितियों की एक साथ-अवस्थिति के सूचक यौवन को भोगावती के बिंब ने बड़ी सुकुमारता से अभिव्यक्ति दी है। बिंब और माणिक वर्णन की संपृक्त स्थिति इस रूप में देखी जा सकती है कि सरोज के तारुण्य की मनःस्थिति और अपार भोगावती की उमड़न तथा बाध का संश्लेषण हो गया है :

पर बैसा देह के दिव्य-बोंध
हलकता दुगों से साथ-साथ ।

ये सारे वंश कवि की कल्पनात्मक पकड़ के बढ़िया उदाहरण हैं। सरोज (या व्यापक रूप में यौवन-काल) की सलज्ज स्थिति को, नियन्त्रित चष्माखों को बड़े संवेदनशील ढंग से कवि ने प्रस्तुत किया है। इस स्थिति को जयशंकर प्रसाद ने लज्जा के प्रसंग में विशदता और लाडाणिकता के साथ अंकित किया है। "स्मिति बन जाती है तरल हँसी / नयनों में मर कर बौकलना" या "कून में हिलक देतन में / पलके बोलों पर फुकती है कुछ उदाहरण है।

पुत्री सरोज के सन्दर्भ में "बोंध बैसाय" दिव्य" विशेषाण साभिप्राय है। प्रेम कैसे हलकता है ? साथ-साथ। दृष्टि की दृढ़ता ही ऐसी शब्द-प्रयोग कर सकती है। निराला की हँद की पकड़ (संवेदना के परिप्रेक्ष्य में) कितनी जुस्त थी, यह प्रस्तुत वंश में द्रष्टव्य है। जल के टलमल करने, देह के दिव्य बोंध को बोंधने, "दुगों से साथ-साथ हलकने" की वास्तविकता को हँद की गति सजीव कर देती है। हँद-गत इस पकड़ के संदर्भ में "राम की शक्ति पूजा" की ये पंक्तियाँ याद आ जाती हैं, जिनमें भाव और हँद-गति का संश्लेषण हो गया है -

ज्योतिः-प्रवात-स्वर्गीय, - ज्ञात-सवि प्रथम स्वीय,
जानकी नयन-कमनीय प्रथम कमल शरीय ।

अंत में, सरोज की युवा मूर्ति को कवि दिवंगता पत्नी की स्मृति से संपृक्त कर देता है। पुत्री और पत्नी के कण्ठ-स्वर की संगति का अनुभव निराला का अपना है -

कूटा बैसा प्रिय कण्ठ! - स्वर
मैं की मधुरिमा व्यक्ता मर ।

जागे वे और अधिक आत्मीय वातावरण की सृष्टि करते हैं :-

हृदय पिता कण्ठ की दृप्त धार
उत्कलित रागिनी की बहार ;
बन जन्मसिद्ध गायिका तन्वि,
मेरे स्वर की रागिनी वन्धि
साकार हुई दृष्टि में सुधर,
समझा मैं क्या संस्कार प्रसर ।

दिवंगत पुत्री के प्रति अपने स्वाभाविक भावमिश्र को बहुत कल्पनात्मक संयम के साथ परिश्रमित करके ही इस तरह की पंक्तियाँ लिखी जा सकती थीं ।

जो कवि ने विवाह-योग्य कन्या के लिए पिक-बालिका का भाव-चित्र प्रस्तुत किया है, जो भाषिक तथा अद्वितीय है :-

जाना बस पिक-बालिका प्रथम
माल कन्य नीड़ में जब सदास
होती उड़ने को, अपना स्वर
मर करती ध्वनित मोन प्रान्तर

कन्या के परायण की व्यंजना के लिए दूसरे पदों के नीड़ में पलनवाली पिक-बालिका का भाव-चित्र कल्पना के सही उपयोग का द्योतक है ।

कवि पुत्री की छवि को फिर सामने लाता है, 'कुछ-कुछ पूर्वार्कित -
'मेरे स्वर की रागिनी-वन्धि की तरह' :

तु तिली दृष्टि में मेरी छवि,
जागा उर में तेरा प्रिय कवि,

रचना के उत्स में प्रियसी को जिन कवियों ने स्थान दिया है । प्रसाद के 'बोसू' में यह प्रवृत्ति मिलती है, स्वयं निराला में इस प्रवृत्ति के प्रचुर संकेत हैं, जो निम्न दो उदाहरणों में -

तेरे सहज रूप से रँग कर
करे गान के मेरे निकर
('प्रिया के प्रति - रचनामिका')
+ + + +

तुम्हीं गाती हो अपना गान,
व्यर्थ में पाता हूँ सम्मान ।

(' गीतिका ' , गीत सं० ४४)

किन्तु पुत्री के संदर्भ में यह अंकन दृष्टि की साहसिकता और व्यापकता का प्रतीक है । ' कलाकार जितना ही पूर्ण होगा, भोगने वाली और रचनेवाली मनीषा का पृथक्त्व उसमें उतना ही अधिक होगा । सलियट का यह कथन निराला के अन्तीत ' सरोज-स्मृति ' पर जितना लागू होता है, उतना उनकी अन्य किसी कविता पर नहीं, क्योंकि इस कविता की प्रेरणा भोक्ता की अपनी तीव्र वस्तु है, पर उसे रचनेवाले की तटस्थता प्रशंसनीय है । पुत्री के प्रति यह अश्लय दृष्टि ही जागे चकर ' लुखीदास ' काव्य की रत्नावली का इतना तेजदीप्त व्यक्तित्व प्रस्तुत कर सकती थी -

जागा, जागा, संस्कार प्रकल,
रे गया काम तत्दाणा वह जल,
देखा वामा, वह न थी अन्त-प्रतिमा वह,

' सरोज स्मृति ' में जागे का वर्णन द्रष्टव्य है :

उन्मन्न-गुम्न सज शिला कुंज
तरु पल्लव-कलिवल पुंज-मुंज
बह चली एक अज्ञात बात
चुम्की कैश-मृदु नवल गात,

' वह चली एक अज्ञात बात ' में दीर्घ स्वरों की आवृत्ति ऐ वायु के क्वाथ प्रवाह को मूर्त किया गया है । ' अज्ञात बात ' का प्रयोग बड़ा-ही सूक्ष्म और सुन्दर है यौवन की अस्पष्ट और सूक्ष्म भावनावों को कला के स्तर पर उतने ही अस्पष्ट और सूक्ष्म रूप में कवि ने चित्रित किया है । संवेदना और भाषा की संपृक्त प्रकृति की पहचान ऐसे ही अंकों में की जा सकती है । शारीरिक और मानसिक छवि के चित्रण का समापन कवि जिस ढंग से करता है, वह उसकी समझता और भाव की वास्तविक एकता का परिचायक है :-

देखती सकल निष्कलक नयन
तू, सम्मत्ता में तेरा जीवन ।

ऊपरी दृष्टि से साधारण-सी प्रतीत होनेवाली, किन्तु कविता की विशिष्ट संरचना से व्यूहाम इन दो पंक्तियों के सूत्र में कवि ने यौवन के प्रति पुत्री और पिता की मावात्मक प्रतिक्रिया गूँथ दी है । सरोज अपने समस्त शारीरिक और भाव-जात संबंधी परिवर्तन को देख रही है, समझ रही है, और पिता ' समझा में तैश जीवन ' के रूप में पुत्री के प्रति अपना उत्तरदायित्व महसूस करने लगा है, जिसका स्पष्ट संकेत सरोज की नानी के कथन में मिलता है -

सासु ने कहा लख एक दिवस
मेया अब नहीं हमारा बस
पालना-पोसना रहा काम
देना सरोज को धन्यधाम
शुचि वर के कर कुलीन लखकर
है काम तुम्हारा धर्मोत्तर

कवि और उसके परिवेश का ताव पुनः बारम्ब हो जाता है । सरोज का विवाह करना है, किन्तु कान्यकुब्ज-कुल की रुढ़ियों और वैवाहिक संबंधों की कट्टरता से कवि की उन्मुक्त मान्यताएँ भेल नहीं खाती -

सौचा मन में हत बार-बार
ये कान्यकुब्ज कुल-कुलांगार
रवा कर पत्तल में करें छेद
हनके कर कन्या अब-तैद
इस विषय-बेलि में विष ही फल
यह दग्ध मस्तक्यल नहीं सुकल ।

परिवेश के प्रति सजा दृष्टि के बिना इस पंक्तियों की अवतारणा नहीं हो सकती थी । शब्दों का विन्यास कवि के जाग्रोस की उन्मुक्त अभिव्यक्ति कर देता है । ' कुलांगार ', ' रवाकर पत्तल में करें छेद ' जैसे प्रयोग व्यक्तिगत द्वेष के परिचायक नहीं हैं, अपितु समाज की गतानुगतिकता, पालण्ड पर प्रहार करते हैं । अंतिम दो पंक्तियों का तीक्ष्ण देखने योग्य है । मानव की परिवर्तित मनोवृत्ति के स्वरूप निराला के मन में एक बार फिर समझौता का विचार उठता है - जैसे पहले

पुनर्विवाह की ओर उनका मन कुछ मुका था; किन्तु व्यक्तित्व की प्रखर चेतना उन्हें अपनी ओर खींच लेती है :-

फिर सोचा - मेरे पूर्वलिंगण
गुजर जिस राह वही शौमन
होगा, मुझको, यह लौकरीति
कर दूँ पूरी, गो नहीं भीति
कुछ मुझे तोड़ते गत विचार
पर पूर्ण रूप प्राचीन मार
ढोते में हूँ जदाम, निश्चय,
बायेगी मुझमें नहीं विनय
उतनी जो सीमा करे पार
सौहाद्र-बंध की, निराधार ।

भाषा की एक विशिष्ट बानगी दिखाने के लिए यह पूरा वंश उद्धृत किया गया है । निराला ने जहाँ क्लेशिकल काव्य की परिष्कृत भाषा को उसकी पूर्ण संभावना पर पहुँचाया है, वहीं भाषा के बोलचाल के रूप को पूरे आत्म विश्वास के साथ अपनाया है । सच तो यह है कि सदैवना और भाषा की सापेक्ष प्रकृति को जितने व्यापक संदर्भ में निराला ने पहचाना है और उसके अनुरूप काव्य-रचना की है, वह वायुनिक भाव-बोध में स्फुरणीय है । यों प्रसाद का काव्य भी अमूर्त और अभिव्यक्ति की संयुक्ति को प्रत्यक्ष रूप में अग्रणी है ; किन्तु वह अग्रगमिता एक विशेष स्तर की है, उसमें निराला जैसी विविधता नहीं । यह दूसरी बात है कि उस विशेष स्तर को प्रसाद ने उसकी पूरी गहराई में संस्पृश किया है । ' सरोज-स्मृति ' के इस वंश में एक पंक्ति को तोड़कर दूसरी पंक्ति में पहुँचने की जो प्रक्रिया है, वह प्रवाह की दृष्टि तो करती ही है, इसके अतिरिक्त निराला के गत विचार को तोड़ने के निश्चय को भी अभिव्यक्ति देती है । ' गो ' के सार्थ भीति (' गो नहीं भीति ') का प्रयोग साक्ष्यपूर्ण है । ' गो ' ठठ खरबी का लक्षण है, ' भीति ' संस्कृत की मातृवाची संज्ञा । इन दोनों की समीपता से जहाँ बातचीत की-सी सहजता संभव हुई है, वहीं प्राचीन मार को ढोने में जदाम

(सूक्ष्म स्तर पर शब्दों के विशुद्ध प्रयोग की तंकीर्णीता के प्रति अनादर लिए)
 अतएव गत विचार को तोड़ने के लिए उद्यत कवि के सबल व्यक्तित्व को स्वर मिला
 है । जैसे यह साहित्यिक प्रयोग अपने में कवि की साख्सी मनीवृत्ति को मूर्त करता है । अन्तिम
 अंतिम पंक्तियों का विपरीत व्यंग्य द्रष्टव्य है -

+ + + + निश्चय
 आयेंगी मुझमें नहीं विनय
 उक्ती जो रेखा करे मार
 सौहाई -बंध की, निराधार ।

वह विनय, वह समझौता, वह स्वीकृति, जो कूप-मण्डूकता
 के स्वर-में-स्वर मिलाती है, निराला को मान्य नहीं । वह निराधार है । ऐसी
 गतानुगतिक विनय-भावना से तथाकथित उद्धत स्वातन्त्र्य कवि के लिए अधिक
 वैरघ्न्य है ।

इसके पश्चात् अपने गठन में एकदम वायुनिक और प्रयोगवादी
 भाषा के जिज्ञासुता का प्रयोग करते हैं, वह रुढ़ियों को ठोकर लगाते हुए उनके
 विकासमान व्यक्तित्व की बड़ी सशक्त अभिव्यक्ति करता है । अपनी इन पंक्तियों
 के लिए 'सरोज-स्मृति' भाषा और संवेदना दोनों स्तरों पर विशेष उल्लेखनीय है -

वे जो यमुना के ही कलार
 पद-फटे बिवाह के, उधार
 लाये के मुस ज्यों, पिये तेल
 करीब जूत से सकेल
 निकले, जी लेंते, बोर-गन्ध,
 उन चरणों को मैं यथा बंध,
 कल ब्राण- प्राण से रहित व्यक्ति
 ही पूजें, ऐसी नहीं शक्ति
 ऐसे शिव से गिरिबा-बिवाह,
 करने की मुझकी नहीं चाह ,,

ऐसे साख्यपूर्ण प्रयोगवादी कवि ही बनी चलकर 'कुसुमुता'

की ठैठ, देसी अक्ल को काव्य में स्थान दे सकता था । इन पंक्तियों का मिज़ाज़ बिलकुल अपने ढंग का है । इनका व्यंग्य भी निष्क्रिय न होकर कुछ कर गुजरने को आमादा निर्भीक जादू की को सामने लाता है । कान्यकुब्ज-गुल की परंपरागत सड़ी-गली मान्यताओं और अंगत लाचरणा के प्रति कवि का विद्रोह आयावादी उपमानों-से भिन्न, नितान्त देसी उपमानों का प्रयोग करता है । वे पैर, जिनकी निवाह फट चुकी है और जिनके जूते उधार सानेवालों के मुख की तरह कान्तिहीन फैले हैं - यहाँ तक तो गनीमत है, पर जब निराला ' पिये तेल / चमरोपे जूते से सकेल निकले जी लैते, घोर गंध ' का प्रयोग करते हैं, तो एकबारगी उनकी अप्रतिम संवेदना और शिल्पगत साक्ष की सराहना करनी पड़ती है । शिव से गिरिजा-विवाह का द्रष्टव्य बेमिसाल है । यह बेबाक व्यंग्य और भी लाक्षणिक तथा निमेष लाता है, जब सरोज की मृत्यु की पुष्पमूमि में रखकर हम इसे देखते हैं । करुणा और व्यंग्य का यह सर्जात्मक रिश्ता, ' सरोज-स्मृति ' की विशिष्ट उपलब्धि है, और निराला काव्य की एक मुख्य वृत्ति है । अंग्रेजी की उक्ति 'Tales of misery told in joyful style ' ' गम की कहानी मज़ा ले-लेकर कहना ' यहाँ मुखरित हो उठी है । करुणा के वातावरण में विनोद-व्यंग्य की इस तत्तारणा से करुणा और अधिक मार्मिक हो जाती है । चमरोपे जूते का यहाँ उल्लेख सचमुच बहुत विनोदपूर्ण है । वह एक काटते हुए व्यंग्य की सृष्टि करता है - चमरोपा, जो मंदे किस्म का देशी जूता होता है, जो बेहद बड़ा होता है और जिसे मुलायम करने के लिए तेल पिलाया जाता है । ये सारे छटाण उस 'शिव' के ऊल-जूल व्यक्तित्व पर भी लागू होते हैं, जो निराला के आदोष का भिखाना बना है और जिससे उन्हें अपनी गिरिजा का विवाह नहीं करना है । आयावादी काव्य के संदर्भ में इस विविध माब-स्तरीय शिल्प की समुपमता बिना किसी अतिरंजना के सत्य है, जिसमें सौन्दर्य, कुरूपता, करुणा और हास्य-विविध विरोधी रूपों की समाविष्टि हुई है ।

अन्त में निराला कन्या का विवाह अपनी मनीवृत्ति के अनुरूप एक सत्साहित्यिक नयन्यक से करते हैं । इस विवाह को स्वयं कवि ' बामूल नवल ' विशेषण प्रदान करता है :

देखा विवाह बामूल नल

कुम्ह पर झुम पड़ा कलश का जल

‘ कलश का जल ’ अपने विशिष्ट सन्दर्भ से मांगलिकातावरण का प्रतीक है । एक बार पुनः निराला नवधू के रूप में कन्या की सूक्ष्म छवि व्यक्त करते हैं :-

देखती मुझे तू हँसी मंद
हाँठों में बिजली फँसी स्पंद
उर में भर फूली छवि सुन्दर
प्रिय की अशब्द ऋंगार-मुखर

विवाह के समय नवधू की सुकुमार मनःस्थिति को कवि ने सुकुमार शिल्प में रूपायित किया है । कन्या के हृदय में एक स्पंदन भर कर पति की सुन्दर छवि फूलने लगी । यहाँ ‘फूली’ के प्रयोग से उस छवि के साथ सरोज की रागात्मक लवलीनता व्यंजित होती है । साथ-ही एक गतिशील बिंब की एजेंट हुई है । वह छवि भी फँसी थी - ‘स्पंद उर में भर’ --- जैसे सरोज के पति का मौन ऋंगार मुखरित हुआ हो । कुशल कवि इस अंश को विस्तार देता है -

तू झुली एक उच्छ्वास-संग
विश्वास-स्तब्ध बँध लंग-लंग
नत नयनों से बालीक उतर
कोपल अवरो पर धर-धर-धर ।

सुकुमार शब्द-विन्यास और मृदु व्यंजनों का प्रयोग वधू के मन, नयन, अवर में धीरे-धीरे स्थान बनाते विश्वास और प्रेम के भावों को स्वर देता है । यह निराला की विकसित भाषा और संवेदना है, जिसके परिणामस्वरूप वे एक ओर ‘जुही की कली’ में उद्बुद्ध प्रणयानुभूति को मूर्ति कर सके हैं, और दूसरी ओर पुत्री के प्रीति-भाव को दिव्य संवेदन शीलता से प्रस्तुत करने में सफल हुए हैं । श्रेष्ठ कलाकार के लिए तटस्थता को कमनाता हर प्रसंग में साध्य होता है । निराला जाने की बाढ पंक्तियों में वधू-वेश में सरोज के प्रति अपने विराद-सुकुमार भाव को व्यक्त करते हैं ।

देखा मैंने वह मूर्ति -धीति
 मेरे कर्त की प्रथम गीति-
 ऋंगार रहा जो निराकार,
 रस कविता में उच्छ्वसितधार
 गाया स्वर्गीय प्रिया-संग,
 भरता प्राणों में राम-रंग
 रति-रस प्राप्त कर रहा वही,
 वाकाश बदलकर बना मही ।

बड़े दिव्य स्तर पर निराला ने कन्या का वधू रूप प्रतिष्ठित किया है । वे इस दृश्य को स्वर्गीया प्रिया की स्मृति से संपृक्त कर अपनी उदात्त मनीषा का संकेत देते हैं । सरोज रवीन्द्र के स्वरी में यहाँ न माता है न कन्या । है, वह विराट् सौन्दर्य से युक्त है । ^१ निराला ने इसके लिए बड़ा कोमल और भावपूर्ण बिंब दिया है - ' मेरे कर्त की प्रथम गीति-ऋंगार', जिस कवि ने अपनी स्वर्गीया प्रिया के साथ गाया है । इसी से संबद्ध यह कलकलाला दृश्य आता है -

हो गया व्याह वात्पीय स्वजन
 कोई है नहीं, न आमन्त्रण
 था भेजा गया, विवाह-राग
 मर रहा न घर निशि-दिवस जाग
 प्रिय मौन एक संगीत मरा
 नवजीवन के स्वर पर उतरा ।

मौन की प्रभाववत्ता निशि-दिवस जाग घर मरनेवाले विवाह-राग से कहीं अधिक तीव्र और गहरी हो गई है, क्योंकि उसमें पिता के स्नेह का प्रीत उमड़ रहा है । सुखरता के बजाय मौन की अवस्थिति जैसे एकाकी पिता के हकान्त ममत्व की प्रतीक है ।

पूरी निरालता से पुत्री के जीवन-क्रम को अंकित करने के बाद निराला उसके निवन की दुःखद घटना को कुछ ही पंक्तियों में स्थान देते हैं ।

१) नह माता, नह कन्या, नह वधू, सुंदरी स्वसी,
 है नवम्बाधिनी जवसी ।

इतनी तिव्रताओं, वज्रनाओं, प्रहारों की अभिव्यक्ति के बाद पुत्री की मृत्यु ,
 से उत्पन्न शोकानुभूति केवल इन दो पंक्तियों में स्थान पाती है, जो कवि की
 गंभीर मितकथन-वृत्ति को प्रोत्तिह करती है -

दुख ही जीवन की क्या रही
 क्या कहूँ बाज जो नहीं कही ।

इस अन्तिम वंश में मौलिका की अनुमतिगत सीव्रता है, जो
 तटस्थता के वातावरण को पीने कर देती है, पर प्रगल्भ हुए बिना - 'क्या कहूँ
 बाज जो नहीं कही ।' पर इसके बाद जैसे स्नेह-कातर पिता अपने को और
 अधिक वश में नहीं रख पाता :

हो इसी कर्म पर वज्रपात
 यदि धर्म, रहे नत सदा माय
 इस पथ पर, भरे कार्य सकल
 हों प्रष्ट शीत के-से शतदल ।
 कन्ये, गत कर्मों का क्षीण
 कर, करता मैं तेरा तर्पण ।

ऊपर-ऊपर से प्रतीत होनेवाली इस मासुक सरलता
 में सतत संघर्षशील कवि की विचलित मनःस्थिति और दोगम-भाव की व्यंजना
 हुई है । ईमानदारी, सिद्धान्त प्रियता, सीधेपन की पराजय के विडम्बनापूर्ण
 मौलिक सत्य को निराला ने उजागर किया है । वे यथार्थ की इसी गहरी चोट से
 पीड़ित होकर वर्तमान कर्मों पर वज्रपात होने की कामना करते हैं और मृतकन्या
 का तर्पण पिछले कर्मों से करते हैं । कविता के आरम्भिक वंश का दार्शनिक आलोक
 यथार्थ की इस पहचान के जाने जैसे उत्क्रम ही गया है । यह दर्शन की अधिक
 मानवीय और इसीलिए काव्यात्मक परिणति है ।

(" राम की शक्ति-मूजा ")

“ राम की शक्ति-मूजा ” (१९३६ ई०) में मानव की अस्तित्वगत छटपटाहट और उससे उबरने के लिये उसकी सक्रिय संकल्प-शक्ति को उद्घाटित करते हुये निराला की काव्यभाषा ने जहाँ लड़ीबोली हिन्दी के इतिहास में निजी मौलिक प्रकृति तथा अप्रतिहा दामता के अविस्मरणीय आयामों को विकसित किया, वहीं भाषा को भावों की बाहिका के रूप में एक गौण स्थान देनेवाली, सूक्ष्म संवेदन से रहित समीक्षा-दृष्टि का प्रत्याख्यान भी किया । पूरी कविता में कहीं भी अनुभूति का कच्चापन या औदात्य का स्खलन दृष्टिगोचर नहीं होता । यह कवि की एक स्मृहणीय उपलब्धि है, और इस उपलब्धि के मर्म की पहचान तभी हो सकती है, जब “ राम की शक्ति-मूजा ” में भाषा के साथ गहरे स्तरों पर जुड़ी हुई कवि-संवेदना पर ध्यान दिया जाये । राम और रावण के पौराणिक आख्यान को कवि के सज्जनशील शिल्प ने अस्तित्व की टकराहट और उसके व्यक्तित्व के उत्तीर्ण होने की दिशा में जैसे मोड़ दिया है, वह चेतना के इतिहास को विस्तार देता है । जैसे संपर्ण (जिसमें सूक्ष्म स्तर पर नश्वरता की अनुभूति से आक्रांत मन और उसे लानी विविध मानवीय दामताओं द्वारा आश्वस्त करने की चेष्टा का भी समावेश है) के बिना जीवन बेजान, गतिहीन-सा प्रतीत होता है (और यही तो मानवीय जीवन की विशिष्टता भी है,) वैसे ही कविता (जो दर्शन और विज्ञान की औदा जीवन के अधिक निकट, अतएव उसमें अधिक आत्मीय है और जिसका कारण उसका द्वन्द्वात्मक शिल्प है) भी भावुक सरलता के बजाय द्वन्द्वात्मक शक्ति की बम्यथना करती है । इसका यह अर्थ कदापि नहीं है कि काव्य में सरलता और कौमलता जैसे गुणों को प्रश्रय नहीं मिलता । कौमलता से शून्य तो जीवन भी जीवन न रहकर एक अर्थहीन यात्रा रह जायगा, फिर काव्य की अवस्थिति की बात ही क्या है ? वास्तव यह है कि समृद्ध काव्य शक्ति-संपन्न अवश्य होता है, वरन् कहना चाहिए कि यह उसकी प्रतिनिधि विशेषता है । निराला की औजस्वी भाषा, अपने परिपक्व गठन के बल पर तुलसीदास के भगवत्स्वरूप राम को नितान्त मानवीय बना देती है, और यह बाधा, पराजय,

बाशा आदि की संश्लिष्ट अनुभूतियों की टकराहट और उनसे उत्तीर्ण होने का प्रयास करती हुई राम की लक्ष्म्य जिजीविषा है, जो उन्हें मानस ' के राम के अधिक विराट् स्वरूप प्रदान करती है ।

कविता का आरम्भ बड़े उदात्त ढंग से होता है -

रवि हुआ अस्त ज्योति के पत्र पर लिखा अमर
रह गया राम रावण का अपराज्य समर
बाज का + + + + +

अपराज्य समर के वर्णन से मध्य समारम्भ ही इस बात का सूचक है कि कवि व्यापक एवं गहन संवेदना को लेकर आगे बढ़ रहा है । निराला के काव्य ' तुलसीदास ' में भी सांस्कृतिक सूर्य के अवसान का चित्र है -

भारत के नम का प्रभापूर्य
शीतलच्छाय सांस्कृतिक सूर्य
अस्तमित बाज रे तमस्तूय दिङ्मंगल;—

आरम्भ से ही कवि की दृष्टि भाव और भाषा के समतोल पर रही है, जिसकी पुष्टि ' रवि हुआ अस्त ' द्वारा होती है । ' रवि हुआ अस्त ' - मानों राम - सूर्य वंशी राम - की पराज्य को स्वर देता है । कविता के मध्य में यह चित्र है : ' निशि हुई विगत, नम के ललाट पर प्रथम किरण/ फूटी रघुनन्दन के दृग महिमा ज्योति-हिरण ', जिसमें राम की विजय की प्रच्छन्न व्यंजना है । ये दोनों अंश कवि की संरचनागत संगति के उदाहरण हैं । निराला यहाँ संकेत देते हैं अवकार का, निराशा का, संघर्ष के प्रगाढ़ होते रंग का । यह अस्तगत रवि का भाव कविता में विशिष्ट स्थान बना लेता है । बाज चलकर ' नैशाधकारु अमा निशा ', ' घन अवकार ' का जो उल्लेख हुआ है उसका ' रवि हुआ अस्त ' की पृष्ठभूमि एक संगति प्रदान करती है । रवि तो अस्त हो गया है, किन्तु राम रावण का अपराज्य समर-मानव मन की प्रवृत्तियों का संघर्ष-अनी आयम है । शैली का सौन्दर्य द्रष्टव्य है -

+ + + ज्योति के पत्र पर लिखा अमर
रह गया राम रावण का अपराज्य समर
बाज का -----

अपराज्य ' जैसे अपने उच्चारण में उस युद्ध की विराटता को ध्वनित करता है । चरणान्त के साथ ही वाक्य को न समाप्त करके कवि अगले चरणों में उसका विस्तार करता है । यह प्रणाली अंग्रेजी छंद-परम्परा में एन्जम्बमेंट ' कहलाती है । छंद की यान्त्रिकता को दूर कर संभाषण-शैली जैसा प्रवाह उत्पन्न करने में कवि को इस रीति द्वारा सहायता मिली है ।

रह गया ' क्रिया के साथ पूरा वाक्य ' आज का ' तक अपना विस्तार करता है ।

और अब आती है वह शब्द-योजना, जिसमें संस्कृत भाषा की तंश्लेषणात्मकता का कवि ने सजैनात्मक आवश्यकता से उत्प्रेरित होकर उपयोग किया है, जिसके लिये निराला प्रशंसा और आक्षेप दोनों के पात्र बने हैं । आक्षेप पर कुछ विचार प्रकट करने के पूर्व इतनी प्रशंसा जरूर करनी पड़ेगी कि यह पूरा बंध सड़ीबोली पर आधारित हिन्दी की काव्यभाषा के लिये निराला के काल में भी एक चुनौती था, और आज भी है । युद्ध-भूमि का सजीव चित्रण और साथ ही पराजित पक्ष की विविध प्रतिक्रियाओं की प्रौढ़ अभिव्यक्ति स्मरणीय है। हलियट ने कहा है कि कैंसिक का रचनाकार भाषा की सजैनात्मक संभावनाओं को इतनी पूर्णता तक पहुँचा देता है कि वह निःशेष हो जाती है । प्रस्तुत समास-परक शब्द-योजना के विषय में यह बात बहुत हद तक सही है । इस बंध की आरंभिक चार पंक्तियों द्रष्टव्य हैं -

-- तीक्ष्ण-शर-विधृत-दिप्र-कर, वेग-प्रसर,
शतश्लक्ष्मणशील नील, नील नम गणित-स्वर,
प्रति-पल-परिवर्तित -व्यूह-मंद-कौशल-समूह,
राक्षस-विरुद्ध-प्रत्यूह-कुद्ध-कपि-विषम-हूह,

मानों सड़ीबोली की व्यास प्रकृति के आधार पर उसमें व्यं-गौरव की न्यूनता की शिक्षाएँ जो विद्वान् करते हैं, उन्हें निराला ने प्रस्तुत कविता द्वारा वाश्वस्त किया । उल्लेखनीय तो यह है कि यह समास-योजना भाषा की निजी प्रकृति से वैयक्तिक नहीं रहती, जैसा कि केशवदास की 'रामचन्द्रिका' में है और न ही वागाडम्बर-संपन्न और व्यं सघनता से रहित लगती है जैसा कि

द्विषदीयुगीन कवि हरिऔध रचित ' प्रियप्रवास ' के समाझों में (कमलिनीकुलवल्लभ) की प्रभा) या मैथिली शरणा गुप्त के साकेत में (' उपमोचितस्तनी ' जै प्रयोग) द्रष्टव्य है ।

क्रिया-मद का लोप और समाझों का प्रयोग भाषा को जड़भूत समाहार शक्ति से संपन्न करता है । ' नील नम गणित-स्वर ' जै भाषा की गूँज-जुगूँज को भी स्वर देता है । ' शतशिल्पम्बरणाशील ' में जो मयानक चित्र अनुस्यूत है, उसे शकारबहुला साकार कर देती है। ऐकड़ों मालों को रोकने में समर्थ यौद्धा पदा मानों प्रकारान्तर से काव्यभाषा की सशक्तता को भी उद्घाटित कर रहे हों । ' प्रति-मल-परिवर्तित -व्यूह-भेद-कौशल-समूह ' अपनी समाहार-शक्ति द्वारा एक विशाल ज्यै-राशि को अपनी में समेटे हुये हैं - युद्ध कितना ठोमहणीक है, उसमें कितनी कूटनीक्षिता जपेदिता है, व्यूह संरचना में प्रति फल परिवर्तन करना पड़ता है, शत्रु की प्रत्येक चाल को विफल करना पड़ता है । ध्वनियों बाधात-प्रत्याघात में चाक्षुष दृश्य प्रस्तुत करती हैं । इन दो पंक्तियों में जड़-विराम के पल्ले जो शब्द है, उनमें परस्पर ध्वन्यात्मक साम्य है, जो विशिष्ट भुक्तिधर्मिता का निर्माण करता है ।

' व्यूह', ' समूह', ' प्रत्यूह ' और ' हूह ' की उच्चारण-गमानता द्वारा एक शक्तिमय वातावरण की सृष्टि होती है । ' प्रत्यूह ' में ' यु ' पर जो क्लाघात है, और उसके बाद जड़-विराम की योजना है, वह सचुच राक्षसों के विरुद्ध वानर-सेना के अभियान की वाणी देती है । ' प्रत्यूह ' के पल्ले जो ' विरुद्ध ' शब्द है, वह भी अपने संवर्णानुरूप प्रयोग से प्रतिकार की व्यवस्था करता है । युद्ध की मीमाणाता की एक फलक कपियों की चिल्लाहट में मिलती है - ' क्रुद्ध कपि विषम हूह ' ,

यहाँ ' हूह ' का प्रयोग हमें कवि की विशिष्ट भाषिक सृष्टि पर कुछ सोचने को मजबूर कर देता है । इतनी विकट, तत्सम-प्रधान शब्दावली के बीच ' हूह ' जैसा तद्भव और ध्वन्यात्मक शब्द कवि के आत्मविश्वास का प्रतीक है । कवि तत्सम प्रयोग में तो निष्णात है ही, किन्तु तद्भव की दामता को भी उसने नजरबन्दाज नहीं किया है, और न ही तत्सम के इस विशाल साम्राज्य

में तद्भव को रराने में उसके आभिजात्य ने किसी प्रकार के संकोच या हीनता का अनुभव किया है । जैसे यहाँ निराला अपने समानधर्मियों को यह सील देते प्रतीत होते हैं कि शब्द महत्त्वपूर्ण नहीं है, वरन् संदर्भानुरूप उनका प्रयोग महत्त्वपूर्ण है । तत्सम और तद्भव की टकराहट से एक नई अर्ध-ज्ञामता उत्पन्न हुई है, जिसका साक्षात्कार जागे चकर जैसे और मुक्तिवीथ की अनेक कविताओं के शब्द-प्रयोगों में होता है । जागे की पंक्तियाँ इस प्रकार हैं -

विचकुरित-वह्नि राजीवनयन छत-उदय-बाण
लौहित-लोचन-रावण-मदमोचन-महीपान,

यहाँ राजीवनयन राम की पराजय और उससे उत्पन्न क्रोध का चित्रण हुआ है । ' विचकुरित वह्नि ' का तत्सम शब्द-प्रयोग क्रोधाग्नि की लपटों के निकलने का दृश्य साकार कर देता है ।

राघव-लाघव-रावण-वारण-गत-युग्म-प्रहार,
उद्धत लंकापति मर्दित-कपि-दल-बल-विस्तर,

स्थिति जितनी विषम है, उसे ज्वि ने उतनी ही संक्षिप्तता से रूपायित किया है । राघव विजय प्राप्ति के लिए हर तरह से प्रयत्न कर रहे हैं, पर रावण उनके हर प्रयत्न को विफल कर रहा है । इसी कार्य में दो प्रहर बीत जाते हैं । पंक्तियों का प्रवाह द्रष्टव्य है - ' राघव-लाघव-रावण-वारण । ' आन्तरिक ध्वनि-योजना में निराला मौलिकता का परिचय देते हैं । यहाँ वा ' के स्वर-विस्तार द्वारा लय में स्फूर्ति आयी है । दीर्घ-स्वर का प्रयोग जैसे राघव के दीर्घ प्रयासों और रावण के दमन-चक्र को स्वर देता है । ' उद्धत ' और ' मर्दित ' अपनी वणी-संपटना से लंकापति की प्रचण्ड दामता का उद्घाटन करते हैं । इस दृश्य की परिणति राम की निराशा मनःस्थिति और छल्ले दात शरीर में होती है ।

अनिमेष-राम-विश्वजिह्वादिव्य-शर-मंग-भाव,
विद्राह-बद-को वण्ड-मुष्टि-तर-रुधिर-प्राव,

यह चित्र ककमोर में बसा है । राम के परम्परागत सर्वशक्तिमान रूप को जैसे मनोवैज्ञानिक सत्य के जागे कवि ने जीकल कर दिया है । आधुनिक

संवेदना के निकट जान की जितनी सामर्थ्य इस करुणा चित्र में है, उतनी भगवद्स्वरूप, अज्ञेय, परम्परागत राम के चित्र में नहीं। भाषिक संरचना की दृष्टि से इन पंक्तियों की विनिष्टता उनके नाद-सौन्दर्य, पुरुष वर्ण-योजना में तो है ही, साथ ही हमें विरोधी शब्दों की निकट स्थिति के कारण अतिरिक्त अर्थ-समृद्धि का सन्निवेश हो गया है। 'अनिमेष' में राम की स्तब्ध दशा की व्यंजना है। 'अनिमेष राम' के बाद विराम की स्थिति भी उस संताप को अभिव्यक्ति देती है। 'विश्वजिह्व दिव्य शर' में जहाँ राम के बाणों की प्रबल शक्ति की व्यंजना है, वहाँ 'भग भाव' में उनके श्रीहत होने का मर्म है। एक दूसरे के निकट आकर दोनों शब्द परस्पर टकराहट से एक गम्भीर अर्थ की गुँज उत्पन्न करते हैं, जिसमें राम के जीवन, उनके पुरुषार्थ के दो परस्पर विरोधी रूपों की व्यंजना है। एक में पराक्रम है, उत्साह है ; दूसरे में श्रीहीनता है, लाचारी है। दूसरी पंक्ति का 'विह्वल' अपनी बनावट में संयुक्त है, और कठोरता-युक्त यह संयुक्त शब्द सचमुच बिगने की अभिव्यक्ति करता है। वस्तुतः शब्द की सजा उसके ध्वन्यात्मक नियोजन तथा लयवत्ता में अभिन्न रूप में जुड़ी है।

'विह्वल' की वर्ण-संघटना एक तात्प्रयोजन से कवि ने की है और उस प्रयोजन में वह कृतकाम भी हुआ है। ध्वनि और शब्द का अर्थ से संयुक्त कर वाकिन्वाल्ड मैक्लीश ने यही बात अपने ढंग से कही है :

It would follow that it cannot be the management of the sounds alone, which produces the enhancement of meaning, which words in a poem gain. The meaning of the sounds are also present and cannot help but play a part.¹

'विह्वल' में ध्वन्यात्मक दृष्टि से संयुक्तता के कारण जो विकार उत्पन्न हुआ है, वह जैसे विहात राम की स्थिति को ही मूर्त करता है। राम के वर्णों में बाण बिगने के कारण तबी से रण वह रहा है - 'विह्वल-बद'

कौण्ड-मुष्टि सर-रुधिर-प्राव ' गीत विपरीत भाव का समावेश यहाँ भी द्रष्टव्य है । ' बद्ध कौण्ड-मुष्टि ' का कठोर वर्ण-प्रयोग जहाँ राम की शूरता, दृढ़ता को अभिव्यक्ति देता है, वहीं ' विदाङ्ग ' और ' सर-रुधिर-प्राव ' की दीन स्थिति उस शूरता को, उस दृढ़ता को कमजोर कर देती है । निराला में विपरीत भाव के ऐसे शब्द प्रयोग उनकी भाषा-सजाता के परिचायक है ।

युद्ध-प्रसंग में जब वानर-दल की प्रतिक्रिया का चित्रण होता है -

रावण-प्रहार-दुवार-विकल-वानर-दल-दल,
मूर्च्छित सुग्रीवाङ्ग-भीषण-गवादा-गय-नल,
वारित-सौमित्र-मलपति-आणित-मल-रोध,
गर्जित प्रत्याव्य-दुग्व-लुमत-केक-प्रबोध
उद्गीरित-वलि-भीम-पर्वत-कपि-चतुः-प्रहर
जानकी-भीरु-उर-बाशाभर-रावण-सम्बर ।

रवि हुआ अस्त ' से आरंभ हुए वाक्य की परिणामाप्ति यहाँ आकर होती है । रावण के आतंक से विकल समूची वानर-सेना के मध्य केवल लुमान ही प्रबुद्ध है । उनके अवम्य साक्ष को कवि ने सशक्त भाषा ' रा ' अभिव्यक्त किया है । प्रलयकालीन समुद्र के सदृश गर्जन उनके पौरुष-दीप्त व्यक्तित्व, उनकी प्रतिरोधी से जूझने वाली दृढ़ता को प्रतिकलित करता है । चित्र का वैषम्य भाव द्रष्टव्य है : लुमस केक प्रबोध ,

इतनी कौलाळ, इतनी बाईका के मध्य लुमान -सूक्ष्म स्तर पर चेतना निष्कम्ब है । ऐसे लुमान उस विशाल पर्वत की मौँति प्रतीत होते थे, जिसमें से ज्वालामुखी की लपटें निकलती हों । जैसे किसी भी स्तर पर निराला की चेतना निष्क्रिय नहीं होती, प्रतिरोधी से जूझती रहती है । यह विराट् दृश्य सभी मनीषि के फलस्वरूप संकित हो सका है ।

' शक्ति-पूजा ' के इस आरंभिक बंध की भाषा पर वादोप भी हुए हैं । नन्ददुलार बाजीसी के अनुसार ' यह अधिक सरल और संशुष्कृत भाषा में लिखी जा सकती थी । शक्ति-पूजा के प्रारम्भ में भाषा एक ऐसी क्वायद है,

जिसका समर्थन केवल यह कह कर दिया जा सकता है कि हिन्दी में भी ऐसी भाषा लिखी जा सकती है ।^१

वस्तुतः जीत बाचार्य बाजपेयी ने क्वायद का नाम दिया है वह जी की सज्जनात्मक संभावनाओं से उत्प्रेरित भाषा है । कविता की भाषा में सरलता-कठिनता का प्रश्न अप्रासंगिक है। यों बाजपेयी जी ने सरल और जटिल प्रक्रिया के अंतर की काफी बारीकी से पहचाना है, जैसा कि प्रेमचन्द और मथिली शर्मा गुप्त की तुलना में प्रसाद की जटिल रचना-प्रक्रिया की व्याख्या करते हुए उन्होंने कहा है - ' बड़े जीवन-बलों को हाथ में लेना, पैचीदा भाव-धाराओं और सांस्कृतिक परिवर्तन के फलस्वरूप उठी हुई जटिल समस्याओं का निरूपण करना, व्यक्ति, देश और जाति के जीवन के वृद्ध-झाया बालों को उद्घाटित कर सकना, सारांश यह कि जीवन के गहरे और बहुमुखी घात-प्रति-घातों और विस्तृत जीवन-दशाओं में पद-पद पर जानेवाले उद्वेलनों को चित्रित करना, उन्हें संमालना और अपनी कला में उन सब को सजीव करना गुप्त जी और प्रेमचन्द जी की साहित्य-सीमा के बाहर है ।'^२

बच्चा होता, अगर वे निराला की इस कविता की भी पैचीदा भाव-धारा को समझ कर युद्ध-प्रसंग में प्रयुक्त उसके जटिल शब्द-प्रयोगों की व्यक्तता की वांछा करते । इस समूचे बंध की संश्लिष्ट शब्दावली सज्ज की मूल भाव-व्यक्तता का प्रतिकूलन है । वह राम की, उनकी बानर सेना की संकुल मनःस्थिति को मुक्तिमन्त्र करती है । कवि यह जानता है कि युद्ध जीवन की एक विशेष स्थिति है, सामान्य नहीं । उसी के स्वरूप भाषा के एक खास रूप का उसने प्रयोग किया है । अगर कवि को शाब्दिक स्वेच्छाचार या क्लृप्ताकार की दिखाना होता, तो वह संपूर्ण कविता में भाषा का यही रूप रखता, जबकि ऐसा नहीं है । अतः आरंभिक बंध की भाषा की एक खास प्रयोग का तत्वात्मा समझना चाहिये । वह निराला की काव्यभाषा का सामान्य आदर्श नहीं है ।

१) कवि निराला, पृ० ११०

२) कलशकर प्रसाद, पृ० ६

अब एक और विरोधी चित्र निराशा प्रस्तुत करते हैं, जिसमें युद्धोपरान्त शिविर की ओर लौटती हुई दोनों सेनाओं की भिन्न मनःस्थितियों का अंकन हुआ है । वारम्भिक विकट समास-बंध के बाद माणा का यह सख्त प्रयोग जैसे संघर्ष के बाद उपराम का द्योतक है ।

लौटे युग दल । रादास पद-तल पृथ्वी टलमल,
बिंध महोल्लास से बार-बार आकाश विकल ।

और दूसरी और वानर सेना है ।

वानर-वाहिनी सिन्ध, लस निज-पद-वर्ण-चिन्ह
बल रही शिविर की और स्यविर-दल ज्यों विभिन्न ।
प्रशमित है वातावरण नमित मुक्त-सांध्य कमल
लक्ष्मण चिन्ता पल पीछे वानर-वीर सकल ;

हृद-गति के दो रूप प्रेक्ष्य हैं: एक में टलमल ' बिंध ' विकल ' जैसे कंचनशील, हल्के-फुल्के शब्दों द्वारा रादासों के ' महोल्लास ' को मूर्त कर दिया गया है ; दूसरे में हृद की बौकिल गति वानर-वाहिनी की ' सिन्ध ' मनःस्थिति को रूपायित करती है ।

स्यविर दल की उपमा पूरे वातावरण को एक वैराग्य-भाव से संयुक्त कर देती है । लक्ष्मण के लिए ' नमित मुक्त सांध्यकमल ' का विशेषण उनकी बीहीनता के साथ संख्या-काल की भी व्यंजना करता है । सूक्ष्म स्तर पर यह विशेषण निराशा की स्वर देता है, जिसका प्रगाढ़ अंककार बाण राम के चित्र में छा जाता है :-

रघुनायक बाण अपनी पर नवनीत-वर्ण
रत्न प्लु-गुण है, कटि-बंध व्रस्त-तूणीर-वर्ण,
पूड़ पटा-मुकुट, ही विषयीस्त, प्रकिल्ल से कुल
फैला पुच्छ पर, बाहुनी पर, वदा पर, विपुल
उतरा ज्यों दुर्लभ पर्वत पर भेडावकार,
काकवी दूर चाराहें ज्यों ही कहीं चार ।

रघुनायक के नवनीत-वर्णन अपनी पर है । पहला ही वाक्य कौमलता और कठोरता के संघर्ष के कारण ध्यान आकृष्ट कर लेता है । यहाँ बिंबों के बल पर नहीं वरन् बिंबितर भाषा की शुजनात्मकता के फलस्वरूप कवि ने शिथिल प्रत्यक्षा वाले, परिभात राम को चित्रित किया है, किन्तु इसके आगे एक विराट् बिंब के प्रयोग से राम की द्विविधा, उनकी अक्षयता, उनकी निरक्षता सब दीप्त हो उठती है । दुर्गम पर्वत पर नैशाधिकार (संघ्याकालीन अंधकार नहीं, घन अंधकार-धीर संशय) की तरह राम की चटायें शरीर के विभिन्न अवयवों पर विलस गयी हैं । शरीरावयवों का पृथक्-पृथक् उल्लेख फैला पृष्ठ पर बाहुओं पर, वृद्धा पर " सूक्ष्म स्तर पर अस्त-व्यस्त मनःस्थिति के प्रसार को बलपूर्वक व्यंजित करता है । एक ही पंक्ति में अर्द्ध-विराम के साथ पूर्वकालिक क्रियाओं का प्रयोग वाक्य-विन्यास में रचनात्मक ढीलपन को ध्वनित करता है और कहना न होगा कि यह छिपरा-छिपरा वाक्य-विन्यास राम की शारीरिक शिथिलता और मानसिक द्विविधा को ही प्रतिध्वनित करता है । वाक्य-विन्यास और संवेदना का संयुक्त संबंध भाषा के साथ गहरे स्तरों पर प्रयत्नशील रचनाकार स्थापित कर सकता है । राम के शरीर में दुर्गम पर्वत की कल्पना कही विराट् है, इतना बाहुबल-संपन्न व्यक्तित्व की अंधकार की शक्ति से समर करता हुआ पराजित हो जाता है । निराशा ने सिद्धि को ही नहीं, साधनावस्था को भी उसके पूरे विस्तार में देखा था, जिसका साक्ष्य यह गुरु-मीर बिंब है । वह पर्वत भी ऐसा है ? दुर्गम । विशेषण का प्रयोग निराशा कितना सौच-समक कर सक करत है, यह द्रष्टव्य है । " नैशाधिकार " में दीर्घ छंद पर आधारित समास जैसे अंधकार के सर्वग्राही प्रभाव को स्वर देता है । यह प्रकारान्तर है कवि के संघर्ष से कुकनेवाले मानस का ही प्रति फलन है । इतने धीरे अंधकार के मध्य प्रकाश के नाम पर दूर कहीं ताराएँ कमक रही हैं । राम के मनोद्वय के लिये कवि ने यह कल्पना की है । कवि की कल्पनात्मक पकड़ और मौलिक अभिव्यक्ति का यह अंश बढ़िया उदाहरण है । कहना न होगा कि यह प्रकाश उस अंधकार की सत्ता की, निराशा की अनुभूति को और प्रगाढ़ कर देता है । मानव के मन में जहाँ पराजय-जन्य-ग्लानि, अस्त-व्यस्तता, शोच है ; वहीं आशा, आकांक्षा की भी गुंजाइश है । पंत की ने कहा है :

दुस्तर आकांक्षा का जीवन ।

राम की अस्त-व्यस्त स्थिति को रूपायित करनेवाला यह खण्ड विंब और भाषिक वर्णन की संपृक्त प्रकृति की दृष्टि से उल्लेखनीय है, जिसमें विपर्यस्त जटा मुकुट, दात-विदात शरीर, विपुल नैशाधिकार, दुर्गम पर्वत, दूर चमकती दो ताराएँ-सब परस्पर मिलकर (खण्ड-खण्ड नहीं) एक विराट अर्थ की सृष्टि करते हैं । इस मान में विंब का यह स्पृहणीय प्रयोग है । राम और उनकी वानर सेना के एक संक्षिप्त वर्णनात्मक दृश्य के बाद प्रकृति की मयावह पृष्ठभूमि में राम-या अधिक सूक्ष्म स्तर पर सफलता में संशय रखनेवाले मानस मात्र के मन का बड़ा प्रभावशाली चित्र निराला ने प्रस्तुत किया है, जो कविता को महाकाव्योचित गरिमा प्रदान करता है ।

हे क्मा निशा, उगलता गगन घन ंधकार ;
 सो रहा दिशा का ज्ञान, स्तव्य है पवन चार,
 अतिहत गरज रहा पीछे बन्धुधि विशाल,
 मुँह ज्यों ध्यान-मग्न ; कैवल जलती मशाल ।

निराला की प्रतीक-योजना वस्तु-निरपेक्षा नहीं होती, जैसा कि पंथ में बहुधा देखा जाता है, जो विशुद्ध चादुष्ण दृश्य-निर्माण में सिद्धहस्त है । ंधकार का यह दिगन्धव्यापी विस्तार और प्रकाश की एक हल्की रेखा की उससे टकराहट मानवीय जीवन के सत्त संघर्ष से संपृक्त है । राम के समीपवर्ती वातावरण की मयानक निस्तब्धता उससे राम के संशयग्रस्त मानस को स्तर देती है । इस मानवीकरण ने ंधकार जीवन और प्रकृति का संश्लेष कल्पना अधिक संगत होगा । क्मावस्था की रात्रि है, बात जितनी गंभीर है, उसे उतनी ही सहजता से कहा गया है, पर यह सहजता प्रस्तुत संघर्ष के साथ संयुक्त होकर गहरी व्यंजनाएँ उद्घुमृत करती है । ' हे क्मा निशा ' में कवि ने त्रिया-पद का पछे ही प्रयोग कर दिया है । उसके बाद अर्द्ध-विराम की नियोजना जैसे ' क्मा ' की मयानकता पर सँ एक दाण रुककर सीक्ने की विवश कर देती है । त्रिया-पद का बारम्भ में यह प्रयोग नाटकीयता की दृष्टि करता है । ' क्मा - निशा ' जब सूर्य और चन्द्र का मिलन होता है और ंधकार-या कई अव्यवस्था द्वा जाती है ।

यहाँ राम और रावण की शक्तियों के संघर्ष की जैसे कवि प्रच्छन्न

व्यंजना करता है । वागे का पूरा जंश छीं ' अमा निशा ' के वातावरण के स्वरूप है । हायावादी काव्य अपने लाटाणिक प्रयोगों के लिये प्रसिद्ध है । एक बढ़िया लाटाणिक प्रयोग कवि ने ' उगलता गगन जब अंकार ' के रूप में किया है । गगन मानों दैत्य है, जो गहन अंकार बगल रहा है । निराला की माणा-विशिष्टता उनके संज्ञा-रूपों में ही नहीं, उनके क्रिया-गत प्रयोगों में भी है, जिसका एक स्मृच्छणीय रूप ' उगलता ' में द्रष्टव्य है । ' उगलता ' मयावह विंब की सृष्टि करता है, जैसे गगन (दैत्याकार) तक मयानक अंकार को सहन नहीं कर पा रहा, वमन-क्रिया के द्वारा अपने दौत्र से उसका निरसन कर रहा है । ऐसे घन अंकार (जिसे कालिदास ने सुकुमार अर्थ में सूचीमद्य अंकार कहा है) के आगमन से पृथ्वी की क्या दशा होगी ? ' सौ गहा दिशा का ज्ञान ' में कृतीवाच्य का लोप जैसे ध्वनित करता है कि सब कुछ अस्तित्वहीन होता जा रहा है । पवन का संचरण बंद हो गया है, मानों प्रकृति भी विकंपित हो गयी है । स्तब्ध है पवन चार ' - ' स्तब्ध ' में जो अर्थ-शक्ति है, उसका स्थान अन्य कोई पर्याय नहीं ले सकता था । नाश के इन मयानक प्रतीकों के साथ विशाल समुद्र का गंजे वातावरण की अतिरिक्त मयानकता प्रदान करता है :-

कृतिलस्त गरज रहा पीछे अम्बुधि विशाल

कृतिलस्त गंजे । ' मयानकता में कहीं विराम को स्थान नहीं, उसका चक्र सदैव चलता रहता है । इतने कुम्हों के मध्य भ्रमर के लिए ध्यानस्थ योगी का एक छोटे मन को तिलफिलाहट से भर देता है । सम्नाटा और भास्वर हो उठता है ।

इस ध्यान-मग्न भ्रमर के विरोध में कलती मत्तल की प्रहर धक्का अर्थ की अनेक हाथारें उद्गुप्त करती हैं । ' उगलता ' के अर्थगत विश्लेषण में कहा गया था कि जो अंकार को सहन न करने के कारण बाकाय उस पृथ्वी पर उगल दे रहा है । जिस अंकार का बोध दैत्य रूप, बड़ी गगन नहीं उठा पाया, उसका सामना एक कलती मत्तल कर रही है । उसने मय के कारण अपना कर्तव्य नहीं छोड़ा, जबकि दिशा का ज्ञान हूँ ही कुंठा है, पवन संचरण रुक गया है । जिस कवि ने प्रारम्भ में ' अंकार ' को ' अंकार ' ही श्रद्धा का बाजार ' वाली बापल

का चित्र खींचा था, वही एक जलती मशाल में इतनी अदम्य दृष्टि निहित कर सकता था । यह दूसरी बात है कि केवल जलती मशाल का यह चित्र अक्षर के भाव को और गहरा कर देता है, जैसे पंत जी की पंक्ति है :

मौंगुर के स्वर का प्रखर तीर केवल प्रशान्ति को रहा चीर,
संध्या प्रशान्ति को कर गंभीर । (" एक तारा ")

जहाँ गहन नीरवता में मौंगुर का स्वर विरोध में आकर उस नीरवता को अधिक सघन कर देता है । फिर निराला की उपर्युक्त चार पंक्तियों के सन्धानुप्रास अक्षर " , " चार " , " विशाल " और " मशाल " जैसे अपने स्वर-विस्तार से इस अक्षरमय वातावरण की गंभीरता को और सोंद्र बना देते हैं ।

यहाँ विध्वंस के इतने विराट् रूपों की तुलना में एक मशाल की किरण भी अमीरी है, जैसे इतने दिगन्तव्यापी अक्षर में रावण की जातकपूर्ण सत्ता निहित हो, और छोटी-सी मशाल के लघु बिंब में राम की उस समय दीन, किन्तु बलके पिवक से बालीकित मनःस्थिति को स्वर मिला हो । तमस शक्तियों के जातक का निराला ने बड़ी गहराई में अनुभव किया था, जिसका प्रमाण कवि-प्रयुक्त तामसिक शक्तियों के विराट् बिंब है । सघन अक्षर और उसमें दृष्टि प्रकाश का उल्लेख राम के शरीर की दुर्गम पर्वत से उपमा के प्रसंग में भी आया है । अज्ञातता के विस्तार में न्याय की दृष्टि सत्ता को ये प्रतीक अभिव्यक्ति देते हैं । बागी राम के मन की दिशा को कवि ने कुशलता से रूपायित किया है :

स्थिर राक्षस को हिला रहा फिर-फिर संशय,
रह-रह उठता जा जीवन में रावण-जय-मय,
जो नहीं हुआ बाज तक हृदय रिपुवन्ध-जान्त,
एक भी व्युत्त जग में रहा जो दुराजान्त,
कल लड़ने को ही रहा विकल वह कार-बार,
कर्मों मानता का उबल ही हार-हार,

एक और मनुष्य में आत्मविश्वास निहित होता है, दूसरी ओर संशय । इन दोनों की टकराहट इस कविता में निराला ने प्रस्तुत की है । ध्वनियों के दित्व प्रयोग जैसे मनःस्थिति की सेवा, आकुलता का नति-चित्र निर्मित कर

देते हैं । राम के पूर्वविजयी दुराक्रान्त रूप के विरोध में जाकर यह असमर्थ मानता मन उद्यत हो हार हार * प्रयोग भावक के मन में एक विशिष्ट सहानुभूति और पीड़ा का भाव उद्बुद्ध करता है । इसके बाद नाटकीय प्रकृति-वैक पद्धति से निराला रचना को स्मृत्याभास कल्पना की और मीडते हैं, जिसमें राम के संशय-ग्रस्त मानस में सीता का चित्र उभरता है । कष्ट में स्वर्जनों की स्मृति मनोवैज्ञानिक सत्य है, लेकिन यहां तो विशिष्टता यह है कि प्रकृति और मानव-हृदय के मादन-भाव को जीकित करनेवाला यह चित्र पूर्ववर्ती युद्ध और उसकी मयानकता के विरोध में और भी सजीव हो उठता है । जनक-बाटिका में राम और सीता के लतांतराल मिलन में चराचर प्रकृति भाग लेती है :-

नयनों का-नयनों से गोपन-प्रिय सम्भाषण
पलकों का-नव पलकों पर प्रथमीत्यान-मत्त
कौपते हुए किसलय-करते पराग-समुच्च,
गाते-ज्ञा-नवजीवन-परिचय, तरु-मलय-वलय,
ज्योति-प्रपात-स्वीय-ज्ञात छवि प्रथम स्त्रीय,
जानकी-नयन-कमनीय प्रथम कमन तुरीय ।

कपली काव्यमाणा में निराला मयानक और कोमल दोनों के चित्रण में समान और सहज रूप से वटा है । मुद्गु शब्दों की मैत्री और लय की स्मरकता एक सुखकर वातावरण की दृष्टि करती है । परस्पर दृष्टिपात की कोमल स्थिति को कवि ने बड़ी संवेदनशीलता से चित्रित किया है । राम और सीता के इस प्रथम, किन्तु वात्मीय दृष्टिपात पर प्रकृति भी निरपेक्षा नहीं रहती । मनु और बद्धा के मिलन में भी प्रकृति वैसी ही मादन भावनावों से संपृक्त हो जाती है :-

मधु बरसती विषु किरण है कौपती सुकुमार,
पवन में है पुलक मंदार, फल रहा मधु-मार,
जुन समीप, कबीर हते बाज क्यों है प्राण ?
कह रहा है किह दुरमि है तुष्ट होकर प्राण ?

(' कामायनी ' , पृष्ठ ६७)

निराला के छतातराछ मिलन के चित्र - क्लृप्तियों के कॉपने, पराग-समुदाय के कर्ण - में सांकेतिक रूप में राम और सीता का विविध क्रियावीं प्रतिक्रियावीं को व्यंजित किया गया है । करते पराग समुदाय में करना प्रयोग एक चादुण शिब की सृष्टि करता है । गाते लग नव जीवन -परिचय में जो प्रेममय उल्लास है, जीवनाकांक्षा है, वह व्यंकार की गहन पृष्ठभूमि के विरोध में बड़ी मास्वर, पर कोमल प्रतीत होती है । कवि का स्वनिमित्त यह शक्ति पूजा - छन्द अपनी प्रकृति में इतना गत्यात्मक है कि भयानक और सुकुमार दोनों वातावरणों की तदनुरूप व्यंजना करता है । ये दो पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं :

ज्योतिः-प्रपात स्वर्गीय-ज्ञात हवि प्रथम स्वीय,
जानकी-नयन-कमनीय प्रथम कमन तुरीय ।

जानकी के नयनों का प्रथम गतिशील कमन (यहाँ कृंगारभाव की कितनी सुन्दर सांकेतिक व्यंजना है) जैसे छंद की गति है भी अपना समीकरण कर लेता है । ज्योतिः प्रपात-स्वर्गीय ज्ञात प्रयोग सारे दृश्य को दिव्य स्तर पर पहुँचा देता है । स्वर्गीय (उपासता की व्यंजना है) प्रकाश का प्रोत जैसे उस हवि में फूट पड़ा हो । इतना संयमित और गलबलु मायुक्तता से मुक्त जबकि स्मृति-चित्र में इसकी संभावना की जा सकती थी ।) कृंगार-चित्र निराला ज्ञात संकुली कलाकार ही प्रस्तुत कर सकता था ।

इस मिलन-चित्र के पश्चात् राम की वसैमान क्रियावीं-प्रतिक्रियावीं के माध्यम से मानव-मन में एक काल में ही उठते विरोधी भावों का चित्र प्रस्तुत करके निराला ने संश्लिष्ट भावलोक की एक रागमाला तैयार की है :

छिहरा लन, दाणमूला मन, छहरा समस्त,
हर चूर्मङ्ग की पुनवार ज्यों उठा लस्त,
फूटी स्मृति सीता-व्याम-हीन राम के क्वर,
फिर विश्व-विजय भावना रुदय में बाईं पर,

यहाँ सच्चावली का इतना रूप बाईंका है विरहित, विजय भावना से संयम राम की किंचित् मुक्त स्थिति को व्यंजित करता है । अपनी विजय-भावना में (जो वस्तुतः सीता की ' कुमारिका-कवि ' की स्मृति है राम के दिविवा-ग्रस्त

मानस में उत्पन्न हुई थी) वे मयानक रज्जीवों को शलम की मौँति जलते देखते हैं ।
 इस उत्साह-भाव को देवी का अतिप्राकृतिक शक्ति किस प्रकार मलिन कर देती है,
 यह द्रष्टव्य है :

फिर देखी भीमा मूर्ति बाण रण देखी जो
 वाक्छादित किये हुये सम्मुख समग्र नम को,
 ज्योतिर्मय कन्ध सकल बुझ-बुझकर हुये दाँया
 पा महानिलय उस तन में दाँया में हुए लीन ।
 लख शंकाकुल हो गये अतुल-बल शेष-शयन,
 लिख गये दुर्गों में सीता के राममय नयन ।

देवी-रूप की यह विराटता और प्रकण्डता जितनी दर्शनीय है, उतनी
 ही राम के हस्त बाणों की श्री-हीनता भी । सूक्ष्म स्तर पर अतिप्राकृतिक शक्ति
 से जुद्धते हुए मानव का चित्र रामन वा जाता है । " अतुल-बल शेष-शयन " के
 सार्थ लख शंकाकुल हो गये " का प्रयोग दो विपरीत स्थितियों की व्यञ्जना करता
 है । बाद की पंक्ति " लिख गये दुर्गों में सीता के राममय नयन " का काव्यात्मक
 सौन्दर्य अनुपम है । जैसे सीता के राममय नयन " राम के मन में निहित आशंका
 और उद्वेग के भावों को जुनाँती दे रहे हों, जैसे देवी की संपूर्ण अतिप्राकृतिक शक्ति
 के मुकाबल में मानवीय प्रेम की सशक्तता के रूप में सीता के राममय नयन खड़े हों ।
 निराशा के जोर प्रयोगों में सांस्कृतिक संकीर्ण विरुद्धता से निहित है । यहाँ राममय
 नयन भारतीय नारी की निष्ठा, साधना, समर्पण और स्नेह की ध्वनित करता
 है । इसी प्रसंग में बादल राग " की वे पंक्तियाँ स्मरण हो जाती हैं, जिनमें
 " पूजित " शब्द का प्रयोग कुछ इसी प्रकार की व्यं-वायायें उद्भूत करता है :

उस वर्ष्य में बैठी प्रिया-बहीर
 कितने पूजित दिन कब तक है व्यर्थ -

राममय नयन " कसे गठन में सजीव करता है सीता के उन नेत्रों
 को, जिनमें सदा राम का संपूर्ण व्यक्तित्व हाया रहता है । " लिख गये " प्रिया पद
 में एक वीर्य धीन्य है, जो साकार शिव की याद पिता देता है ।

तीसरी और ठीक इसकी विरोधी प्रतिक्रिया द्रष्टव्य है :

फिर सुना- हँस रहा अट्टहास रावण खल-खल
मावित नयनों से सज्ज गिर दो मुक्त-दल ।

सारी मनःस्थिति की परिसमाप्ति इन दो मुक्त-दलों के गिरने में होती * । यहाँ मितकथन का रूप है । इतने तीस भावावेग के बीच दो बौंसु गिरते हैं । रावण के खल-खल * अट्टहास के सन्दर्भ में इन दो मुक्त-दलों के गिरने का चित्र विपरीत-भाव की सृष्टि करता है ।

अंधकार के अट्टहास -रूप में मृत्यु की कल्पना प्रसाद ने की है :
अंधकार के अट्टहास -सी *

निराला के अट्टहास के प्रयोग में एक जीव खीफनाक -सा भाव निहित है ।

* फिर सुना हँस रहा अट्टहास रावण खल-खल वाक्य-विन्यास की नवीनता यहाँ देखी जा सकती है । कवि नादानुराजित ध्वनियों के अर्थ की बारीकी बराबर ध्यान में रखता है । * खल-खल ध्वनि का रावण की तामसिक शक्ति के प्रसंग में बड़ा-ही सार्थक प्रयोग हुआ है । इस 'खल-खल' के विरोध में दूसरी शक्ति आती है :

* मावित नयनों से सज्ज गिर दो मुक्त-दल । * खलखल * और * मुक्त-दल * शब्द की दो तुल्य नहीं हैं, उनमें मानव-जीवन के दो परस्पर विरोधी दृश्य अपने पूरे विस्तार में अंकित हैं । फिर * मुक्त-दल * के पूर्व * सज्ज * की जो वर्तारिक तुल्य है, वह ध्वन्यात्मक वातावरण की मावात्मक वातावरण से पूरी तरह जोड़ देती है । शब्द, ध्वनियों और अर्थ - सब परस्पर संश्लिष्ट हो गये हैं ।

इसके बाद एक दूसरा दृश्य सामने आ जाता है, जो शक्ति-मूक निराला की मनःस्थिति के सर्वथा अनुकूल है । राम के अनन्य श्रेयस्मान के विविध कृत्यों के माध्यम से कवि ने इस पराजित चेतना को अनुप्रास करने की चेष्टा की है । राम के प्रसन्नता की जो परिकल्पना सुमान * दुर्ग अस्ति-भास्ति के एक रूप, गुणगुण अनेक * में करते हैं, वह वस्तुतः उनके आभासी शीत-भाव के उत्पन्न के लिये है । वही मर्क सुमान का राम के अनुजों पर किंचित्त भीतर डग से विचार करते हैं, तो उनके अन्दर विशिष्ट प्रतिक्रिया होती है ।

ये अश्रु राम के आँसु ही मन में विचार,
उड़ल ही उठा-शक्ति-कल सागर अपार,
हो श्वसित पवन उनचास पिता पदा है तुमल
एकत्र बदा पर बहा वाष्प को उड़ा वतल ,

ये अश्रु राम के ' पर भावित नयनों से सजलगिरै दो मुक्ता-दल
से मिलाकर विचार किया जाए तो उन दो मुक्ता-दलों के उल्लेख में मितकल्पन की
महत्त्वपूर्ण स्थिति स्पष्ट हो जायगी । राम भी नितान्त मानवीय होकर रो
सकते हैं, इनका मान हनुमान को होता है । यहाँ से निराला की काव्यभाषा
फिर सक्रिय चैष्टावीं से भर उठती है, क्योंकि उसे दुर्बल शक्ति का वक्ता करना है।
सागर अपार ' का स्वर-विस्तार विराट् भाव की व्यंजना करता है । हृद की
गतिशीलता में वृद्धि हो जाती है :

शत घुणावर्त, तरंग-भंग उठते पहाड़
जल-राशि राशि-जल पर चढ़ता साता पहाड़
तौड़ता बंध-प्रतिबंध बरा, हो स्फूर्ति-बदा
दिग्विजय अर्थ प्रतिमल समर्थ बढ़ता समदा
शत-वायुवेग-बल हुआ वतल में देश-भाव
जलराशि विपुल मय मिला अनिल में महाराव
बज्राङ्ग तेज बन बना पवन को, महाकाश
पहुँचा , एकादशरुद्र द्रुव्य कर बट्टास ।

संस्कृत संरचना के साथ वाक्य के इतनी विशाल विस्तार को
संभालना श्रुती कवि की ही विशिष्टता है । पूरे बंध में एक मयावह बिंदु की छवि
हुई है । प्रकृति की विराट् पृष्ठभूमि में उभलन, कौलाकल का यह चित्र भी निराला
की ही अप्रतिहत कल्पना, शक्ति, अस्तित्व सत्तात्मक ऊर्जा को व्यक्त करता है ।
हनुमान का आकाश-गमन वीर प्रज्वलित में विदारीय-वीनों का माया का दामता
द्वारा संरक्षण ही मया है । अंत्य उल्लस तरंगों की मणिमाखी से सागर का
विदारीय ही नहीं, हनुमान का विदारीय भी व्यक्त हो रहा है । सद्भाव काव्य-
भाषा की इस प्रकार की संरिष्ट व्यक्तियों को प्रस्तुत करती है । ' जल-राशि

राशि-जल पर चढ़ता साता पहाड़ * का स्वर-विस्तार सचमुच लहरों के उठने-
गिरने का एक गति-चित्र निमित्त कर देता है । सागर अपनी मर्यादा को छोड़कर
अपना विस्तार करता ही जा रहा है ।

* तौड़ता बंध प्रतिबंध धरा, हों स्फीत वदा। दिग्विजय अथ प्रतिपल समर्थ बढ़ता
समदा *

एक पंक्ति को तोड़कर दूसरी पंक्ति में पहुँचने की प्रक्रिया जैसे
सागर या क्षुमान-सूक्ष्म स्तर पर मानवीय जिजीविषा-की दिग्विजय कामना,
सीमा-हीन विस्तार की वाकांक्षा को व्यंजित करती है । वाग्यारा की स्फीतता
द्रष्टव्य है । पुराने ढंग के अनुप्रास आदि के स्थान पर (जिनमें अर्थ-समृद्धि की
अपेक्षाकृत कम गुंजाइश रहती थी) कविता की आंतरिक ध्वनि-व्यवस्था में एक
अनुरूपता हायावादी कवियों ने प्रस्तुत की । निराला में यह प्रवृत्ति विशेष रूप
से द्रष्टव्य है । शब्दावली कहीं स्तब्ध की गुंजाइश ही नहीं रखती । उनवास
पर्वतों के बल की समाविष्टि, देश भाव की समाप्ति (सीमाओं का परित्याग)
विपुल जलराशि का मंथन- सभी कुछ तो सजीव हो उठा है - जलराशि विपुल मय
मिला अनिल में महाराव, बज्रावी तेज धन बना पवन को महाकाश / पहुँचा,
एकादश रुद्र द्रुव्य कर अट्टहास । पंक्ति को तोड़ देने से ' महाकाश ' और
पहुँचा ' दोनों पर ही बल पड़ता है ।

इस प्रक्रिया से जैसे सचमुच महाकाश में पहुँचने का चित्र सजीव
हो उठता है, हाथ ही इस ऊर्ध्व यात्रा में बज्राङ्ग क्षुमान के मन में द्रोण,
उत्साह, उद्वेग और पीर-राग के जो भाव हैं, वे भी पंक्तियों की इस व्याप्यन्त्रक
गति से व्यक्त हो जाते हैं ।

और अब विषम स्थिति आ जाती है । एक और शक्ति-
रहित दायिणी की मरिजा है, दूसरी ओर क्षुमान है, जिन्हें शिव-रक्षित अपने
बाराह्य राम का बल प्राप्त है । क्षुमान द्वारा आकाश को ग्रसित करने के अटल
प्रयत्न पर शिव विचलित हो उठते हैं :

करने की श्रुत क्षमत्व व्योम अपि बढ़ा अटल,
उस महाभास शिव कबल दूर जाण मर बंजल,

वैकुण्ठ वीर वंचल ' का विरोध द्रष्टव्य है । शिव अपनी शक्ति पावती को इस प्रकार प्रबोधित करते हैं :

श्यामा के पदतल मार घरणा हर मन्द स्वर
बोलीं सम्बरो, देवि, निज तेज, नहीं वानर
यह - नहीं हुवा शृंगार-युग्मगत, महावीर,
वचन राम की मूर्तिमान् ज्ञाय-शरीर,
चिर ब्रह्मर्षि रत, ये एकादश रुद्र, धन्य,
मयादा पुरुषोत्तम के सर्वोत्तम, जनन्य
लीला सहचर, दिव्यभावधर, इन पर प्रहार
करने पर होगी देवि, तुम्हारी विनाम हार,
विषा का है वाक्य इसको दो प्रबोध
मुक जायेगा कपि, निश्चय होगा दूर रीष । '

स्पष्ट है कि निराला की दिव्यता कहीं स्तब्ध नहीं होती । उन्होंने तबः पूत, संयमी हनुमान का जो चित्र सींचा है, वह इस बात का द्योतक है कि वात्सल्य बल के बावजूद अति-प्राकृतिक शक्ति को मुकना ही पड़ता है ---
' इन पर प्रहार करने पर होगी, देवि, तुम्हारी विनाम हार ' ,

कवि इस सम्पूर्ण प्रसंग में तनाव का परिशुद्ध शक्ति के वंचना रूप की अवतारणा द्वारा करता है । निराला की माया की एक और धरलू डंग की बानगी देखने के लिये वंचना रूप में उदित शक्ति के प्रबोधन का कुछ और उद्बुद्ध करने का लोभ उबारित नहीं किया जा सकता :

बोली माता तुमने रवि को जब लिया निगल
तब नहीं बोध था तुम्हें रहे बालक केवल
यह वही भाव कर रहा तुम्हें व्याकुल रह-रह
वह ठज्जा की है बात कि मों रहती बह-बह ।

हनुमान प्रसंग के बाद कवि पुनः राम वीर उनके शिविर की ओर लौट जाता है । वहाँ किरीणज कलाद-ग्रस्त राम की इस पराजय-भाव

से ऊपर उठाना चाहते हैं । इस प्रसंग में वे जिस माण्डण-शैली का प्रयोग करते हैं वह भी माण्डा का स्वच्छ, निस्तरा, प्रवाह्य रूप खड़ा करती है । कुछ पंक्तियों प्रस्तुत हैं -

रङ्गिर, तीर सब वही तूण में हैं रङ्गित,
है वही वदा, रण कुशल हस्त, बल वही वमित,
है वही सुमित्रानन्दन, मेघनाद-जित-रण,
है वही मल्ल पति, वानर-सुग्रीव प्रमन,

‘ वही ’ की वायुति सामिप्राय है । राम के हतौत्साह मानस की साधनों की परिपूर्णता की जानकारी से पुनः जाग्रत करने की चेष्टा इसमें सन्निहित है । दो परस्पर-विरोधी चित्र प्रस्तुत करके राम के मानस को सक्रिय करने का कौशल द्रष्टव्य है।

‘ कितना कम हुआ व्यर्थ जाया जब मिलन समय,
तुम लौंच रहे हो हस्त जानकी से निर्दय ।
रावण, रावण छम्पट, लल कल्मष गताचार,
जिसने हित कहते किया मुझे पाद-प्रहार,
बैठा उपवन में बैगा दुस्र छीला को फिर,
कहता रण की जय-जया परिणाम-दल से धिर,
धुनता वसंत में, उपवन में, कल-कूजित पिक,
मैं बना किन्तु लंकापति, धिक् रावण धिक् धिक् ।’

यहाँ निराला ने परम्परागत प्रेम की एक नया मोड़ दिया है, जो अनिच्छा-कील के कारण कड़ा मास्वर हो गया है । दूसरे, सारे उद्बोधन की समाप्ति में बना किन्तु लंकापति धिक्, रावण, धिक्-धिक् में होती है, जो रावण की परिकल्पित जय-जया के विरोध में वस्यन्त नाटकीय है ।

किन्तु इस शारी नाटकीयता और प्रभावका को पीछे करके पुनः राम की गतिहीन-स्थिति धारण का जाती है । बाबाय रामचन्द्र कुशल ने साधनावस्था के काव्य में विविध विरोधी स्थितियों के समावेश की बात कही थी :

‘ विरुद्धों का यही सामंजस्य कर्म-दोत्र का सौन्दर्य है ।^१ निराला की रचना-प्रक्रिया इस कविता में विरोध को अनेक रूपों में प्रस्तुत करती है । मनःस्थितियों का विरोध, ध्वनियों और शब्दों का विरोध और इनकी सम्मिलित टकराव से एक वृहत्तर कर्म-सृष्टि संभव होती है । विमीषण के बीजस्वी उद्बोधन से व्यंग्य-राम की दशा का ज्ञान यों हुआ है :

सब समा रही निस्तब्ध ; राम के स्तिमित नयन
झौड़ते हुए, शीतल प्रकाश देखते विमन,
जैसे बीजस्वी शब्दों का जो था प्रभाव
उससे न हटें कुछ भाव, न हो कोई दुराव
ज्यों हों वे शब्दमात्र-भेरी की समनुरक्ति
पर जहाँ गहन भाव के ग्रहण की नहीं शक्ति ।

विमीषण के बीजस्वी शब्दों का राम पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा । राम के स्थिर नेत्र केवल शीतल प्रकाश झौड़ रहे हैं, वह प्रकाश जिसमें जीवन नहीं, तीव्रता नहीं, उष्णता नहीं । ‘ शीतल ’ की व्यंजना द्रष्टव्य है ।

‘ स्तिमित ’ में नेत्रों की शुष्कता, स्तब्धता, शून्यता का भाव है । उन शब्दों से राम को कुछ ज्ञान-धना नहीं है । कड़े सुन्दर, अमूर्त बिम्ब के माध्यम से कवि ने विमीषण के शब्दों की प्रभावशून्यता को व्यक्त किया है । वे शब्द ‘ शब्दमात्र ’ हैं-शून्य, व्यर्थ से व्यंग्य । उनमें वह सामर्थ्य नहीं है कि अनीष्ट कर्म को व्यंजित कर सकें । जैसे निराला इस बिम्ब के माध्यम से कर्म को अनसंख्यक समक कर केवल शब्द पर विचार करनेवाले नये समीक्षकों का प्रत्याख्यान करते हैं । सम्भव ऐसा ही कवि, कर्म-नीतिपूर्ण भाषा की सृष्टि कर सकता था, जिसने ‘ गहन-भाव के ग्रहण की शक्ति ’ को बारीकी से समक था ।

इसके बाद लटकता राम जब ‘ वन्याय विर है उपर शक्ति ’ की बात कहते हैं, तो रचना की प्रासंगिकता बहुत स्पष्ट रूप से ऊपर जाती है -
जैसे निराला स्वयं राम के माध्यम से अपने युग के वत्साचार के विरुद्ध बाबाज़ उठा

रहे हों । इस विडम्बना की सामूहिक प्रतिक्रिया को उन्होंने बड़े सामान्य से प्रतीत होनेवाले शब्दों में जिस लापव और चित्रात्मकता के साथ समेटा है, वह उनके भाषाधिकार की सूचक है :

रुक गया कण्ठ, कमका लक्ष्मण-तेज : प्रबण्ड
 घँस गया घरा में कपि गह युग पद, मसक दण्ड,
 स्थिर जाम्बवान-समक ते हुए ज्यों सकल भाव,
 व्याकुल सुग्रीव-हुवा लुख उर में ज्यों विषम धाव,
 निश्चित-सा करते हुए विभीषण कार्यक्रम,
 मौन में रहा ज्यों स्पर्धित वातावरण विषम ।

कवसर के स्वरूप भाषा कितने रूप ग्रहण करती है, हम यह निराला से सीख सकते हैं । न कोई बिम्ब, न कोई प्रघाघन, इसके बावजूद शब्द-प्रयोग की स्वरूपता के कारण हर क्षुब्ध, हर दुःख ईमानदारी से रूपायित होता है । अन्तिम पंक्ति पूरे भाव को एक नाटकीय मोड़ दे देती है । सारी प्रतिक्रियाओं की परिणति मोड़ में होती है । इसको कितने लाक्षणिक ढंग से कहा गया है -
 “ विषम वातावरण मौन में स्पर्धित हो रहा है ” । यहाँ मौन की अवस्थिति मुखरता की तुलना में अधिक तीव्र और अर्थ-दान हो गयी है । “ मौन में स्पर्धित क्रिया का प्रयोग बड़ा-ही सुकुमार प्रतीत होता है । निराला की मैत्री हुई काव्यभाषा एक और कल तथा वायु की अयमित झीड़ा को मूर्त करती है, दूसरी ओर झीटे-झीटे प्रतीत होनेवाले (पर वास्तव में बड़े सूक्ष्म) मनोवैज्ञानिक तथ्यों को छोट्टी चलती है, जिनका उदाहरण क्रमशः “ छत कुण्डलित, तरंग-मग्न उठते पहाड़ और मौन में रहा जो स्पर्धित वातावरण विषम ” है ।

जबकि राम अपने मानसिक विदारण को स्वर देते हैं । जिन दिग्गज हरीं पर उन्हें कई पा, जो संस्कृति के प्रतीक थे, संयम से रक्षित थे, वे हर रावण द्वारा शोषित कर दिये गये । राम के इस अंतर्मुख को बड़े तीक्ष्ण रूप में कवि ने अभिव्यक्त किया है, जिसके फल में मानवीय जीवन की विडम्बना है । महाशक्ति का रावण के प्रति पदापात राम को बाध्योचित कर देता है :

(२८४)

देखा, हूँ महाशक्ति रावण को लिये वंश,
लाङ्घन को ले जैसे शशांक नम में वंशक,

प्रस्तुत उपा रावण की कलंकी प्रकृति को व्यञ्जित करती है ।
देवी की सारी चतुराई और कार्य-कलाप के प्रति राम की प्रतिक्रिया को कवि ने
शब्दों में बड़ी मजबूती से बाँधा है :

विचलित लक्ष कपिल कुद युद्ध को मैं ज्यों-ज्यों
फक-फक फलकती वहि वामा के दृग त्यों-त्यों
पश्चात् देखने लगी मुफ, बँध गये हस्त,
फिर सिंहा न घनु, मुक्त ज्यों बँधा मैं, हुआ त्रस्त ।

अन्तिम दो पंक्तियों में पाँच क्रियाओं के प्रयोग द्वारा मय-ग्रस्त
राम का चित्र खींचा गया है । “ मुक्त ज्यों बँधा ” की अर्थ-विपरीतता में जो
विक्षता है, वह दर्शनीय है । कविता की रचना में विविध स्तरीय समाधान-शैली
पर निराला का किन्ना अधिकार रहा है, उसका प्रमाण “ राम की शक्ति-
पूजा ” है ।

एक सारी निराशा, उद्वेग, संशय को उन्मूलित करते हुए जाम्बवान
घटना-क्रम की एक गतिशील मोड़ देते हैं । वे शक्ति की उपसना करके सिद्ध प्राप्त
करने की बात कहते हैं । उनकी यह सूक्ति अपनी व्यक्तता से पूरी कविता में अन्त-
व्यपित रहती है -

“ बारावन का दूढ़ बारावन है दो उत्तर -

निराला जैसा पौरुष-शैवी कवि निष्प्रिय प्रतिरोध, गतिशील
अस्तिता को स्वीकार नहीं कर सकता । श्रेष्ठों के शासन में पराधीन, तत्कालीन
भारतीय जन-मानस के लिये यह उद्बोधन किन्ना प्रसंगिक था, उतना ही वाज
मी है । सच तो यह है कि केष्ठ कविताएँ अपनी सामिक संरचना से देशकाल तक
सीमित न रहकर सार्वभौम अर्थ की व्यक्तता करती हैं । “ शक्ति की करो मौलिक
कल्पना ” में जैसा निराला हिन्दी की अपनी प्रकृति को जीवित करते हैं । पुनर्जागरण
काल में हिन्दी जीव की - मध्य देश की - यह अपनी विशिष्टता है, धन है ।

निराला अपनी कविता ' राम की शक्ति पूजा ' में अपनी सृजन शक्ति की मौलिकता को स्वर देते हैं । वह शक्ति, जिसका उल्लेख निराला ने ' आवाहन ' जैसी कविता में किया है, अनुकरण से निर्मित नहीं होती, उसके लिये मौलिक चिंतन और कल्पना अपेक्षित है । शक्ति स्वतः अर्जित की जाती है । प्रसाद की भद्रा का उद्बोधन इस प्रसंग में देखा जा सकता है :

शक्ति के विद्युत्प्राण जो व्यस्त,
विजल विलसते हैं हो निरुपाय,
समन्वय उसका कर समस्त,
विजयिनी मानवता हो जाय । (' कामायनी')

शक्ति के इस आवाहन के लिये कृतज्ञकल्प राम प्रकृति-जगत में जिस विराट् पार्वती रूप की कल्पना करते हैं, वह दर्शनीय है । यह वस्तुतः शक्ति के प्रति निराला की अपनी सकात्मकता का प्रतिफलन है :

बेलौ, बंधुवर, सामने स्थित जो वह मुखर,
शोभित शत-हरित-गुल्म-तुण्ड से श्यामल सुन्दर,
पार्वती कल्पना है इसकी, मकरंद-जिन्हु,
गरजता चरणा-प्राप्त परसिंह वह, नहीं सिन्धु,
पशुविश समस्त है हस्त, और बेलौ ऊपर,
बम्बर में हुए दिगम्बर अर्चित शशि-केसर,

यह एक प्रकार की ऊर्ध्व स्थिति है, जिसमें मन सर्वत्र उस परम तत्व की ही साक्षात्कार करता है । इस सम्पूर्ण चित्र की ये दो पंक्तियाँ उपासना से परिपूर्ण कर देती हैं :

उस महामाद-माल पयस्य केस रहा गवै,
मानव के मन का क्यूर मंद, हो रहा सब ।

यह वह सारी शक्ति-विशेषक कल्पना और उसकी उपासना मन के उन्मथन के लिये ही संयोज्य हुई है । उत्साह-यूरित राम सिद्धि के लिये दुर्गा का अविनाशनीय जप प्रारम्भ करते हैं । उस पूरी स्थिति का एक विशद चित्र निराला की भाषा-शैली है :

(२८६)

आठवीं दिवस मन ध्यान-युक्त चढ़ता ऊपर
कर गया अतिश्रम ब्रह्मा-हरि-शंकर, का स्तर
हो गया विजित ब्रह्मांड पूर्ण, देवता स्तब्ध,
हो गये षण्च जीवन के, तम के समारब्ध,

ऊर्ध्व-संचरण की स्थिति के चित्रण में निराला कितने सिद्धहस्त है, यह द्रष्टव्य है। इस सारी साधना की नाटकीय परिणति नवें और अन्तिम दिवस के उस क्षण में होती है, जब सायक राम की परीक्षा के लिए दुर्गा पूजा का सुरक्षात कमल उठा ले जाती है। इस अतिप्राकृत दृश्य जो प्रतीकात्मक रूप में ग्रहण करना चाहिये। बड़े उद्देश्यों की पूर्ति के लिये मनुष्य को विघ्न-बाधाओं के पथ से गुजरना पड़ता है, अनेक बलिदान देने होते हैं। राम की इस हतप्रभ मनः-स्थिति में जैसे जीवन की असहायता, कातरता ध्वनित हो उठती है। राम कहते हैं -

“क्षिणजीवन को जो पाता हो वाया विरोध,
धिक्ष साक्त जिसके लिये सदा ही किया शोध।
जानकी, हाथ, उद्धार, प्रिया का न हो सका।”

राम की निराला में निराला का अपना जीवन-जैसे कि भारत का सामूहिक जीवन-भी मुक्तिरित हो उठा है। वह जीवन जिसमें सदा ही बीछड़ रास्तों से गुजरना पड़ा। निराला का यह व्यक्तित्व शक्ति संपन्न, पर कारुणिक है।

कवि की अन्य कविताओं की अनेक पंक्तियाँ इस भाव-भूमि को व्यक्त करती हैं : “बह रही है हृदय पर केवल जना (‘स्नेह-निकीर बह गया है’), मेरा अंतर ब्रज-बठौर। देना जो मरसक मककनौर। मेरे दुःख की गहन व्यथन। निशि न कभी हो मोर (‘हताश’)। और सब से बड़का सरोज-स्मृति के दात-विदात पिता की करुणा वाणी याद आती है।” दुख ही जीवन की क्या रही, क्या कहीं वाज जो नहीं कही। “बाहे राम हो, या तुलसीदास, निराला का व्यक्ति उनसे सादात्म्य कर लेता है। यह अंतर्मुखी स्वर कविता को कोरी बोद्धिक्ता से बचाकर अनुभव के निकट ले जाता है। राम की वेदना के मूल में केंद्रीय भाव यह है कि राम लक्ष्य उन्हीं पाया ही नहीं। कविता की अनेक अर्थ-व्यवस्था भाषा स्वाधीनता-संग्राम के दलक योद्धा की पीड़ा से भी उपयुक्त पंक्तियों को संपृक्त कर देती है। उस अर्थ में जानकी परम्परागत हीता न रहकर भारतीयता का प्रतीक बन जाती है। पौराणिक

मिथक को सज्जनशील भाषा आधुनिक संवेदना के निकट ले जाती है । इस दृष्टि से द्वैतवादीयुगीन और छायावादयुगीन कृतित्व की पौराणिक संवेदना का अन्तर उनकी भाषा की विविधस्तरीय सज्जनात्मकता का अंतर है ।

राम की साधनादीप्त बुद्धि उन्हें इस निराशा से उबरने की प्रेरणा देती है :

वह एक तौर मन रहा राम का जो न था
जो नहीं जानता दैन्य, नहीं जानता विनय,
कर गया भेद वह मायावरण प्राप्त कर जब,
बुद्धि के दुर्गे पहुँचा विद्युत-गति हतवत्
राम में जगि स्मृति, हुए सजा पा भाव प्रमत्त ।

‘ दैन्य ’ और ‘ विनय ’ की कमजोर भावनाओं से पौरुष की हानि पहुँचने की सम्भावना और निराला ने गहराई में मस्तिष्क की थी । यह इच्छितनीय है कि जिस विद्युत गति से राम का मन बुद्धि के दुर्गे में पहुँचता है, वह भाषा में भी उसी प्रकार सजीव हो उठती है । संक्तियों का प्रवाह और छय की द्रुत गति द्रष्टव्य है ।

अन्तः नीलकण्ठ जैसी कपनी बॉस के अर्पण द्वारा राम छिद्रि को प्राप्त करने के लिए उपत होते हैं । उनके इस संकल्प द्वारा उन्हें परीक्षा में उत्तीर्ण सम्मत्कर विराट्-स्वरूपा देवी उषित होती है और राम की विजय का वाश्वासन देती है : ‘ होगी जब, होगी जब, है पुरुषोत्तम नवीन /’ कह महाशक्ति राम के वदन में हुई लीन ।’

शक्ति की मौलिक कल्पना में दाम राम को देवी ‘ नवीन पुरुषोत्तम ’ का संवीषन देती है । यह अन्तिम घटना मैत्रदान के लिये राम की संकल्प-बद्धता और देवी की उपस्थिति भी सूक्ष्म रूप में ग्रहण करनी होगी । शारीरिक और मानसिक दृष्टि से कठवानु व्यक्ति ही विजय-बाधाओं का अतिरुमण कर उद्देश्य की पूर्ति करता है । योगमार्गी वैयक्तिक साधना का अन्धाय के प्रतिकार के लिए अन्तः मानव में अव्यक्त शक्ति भर देने के उपाय-क्रम में उपयोग पुनर्जागरण

युगीन चेतना के सन्दर्भ में निराला की श्रेष्ठ उपलब्धि है, जिसका एक अन्य रूप उनकी जागो फिर एक बार * (१) कविता में द्रष्टव्य है ।

* राम की शक्ति-पूजा * कविता का बारम्बार रवि हुना अस्त की गहन-गम्भीर पृष्ठभूमि के साथ होता है और उगका अन्त विराट् देवी रूप के अवतरण और राम में उनकी शक्ति की समाप्ति के साथ होता है । यह करुणा से शक्ति की और यात्रा है । इसी और वापसी यात्रा के भी अनेक विराट् और सुकुमार रूप निराला-काव्य में मिलते हैं । श्रेष्ठ कवितार्ये वादि से अन्त तक अपनी गम्भीरता को कम-जायम रखती है । * कामायनी * का हिम-गिरि के उत्तम शिखर के साथ जैसा मध्य समारम्भ होता है, वैसे ही * आनन्द अस्पृह घना धा * में उसका पर्यवसान भी होता है । यह करुणा से आनन्द की और यात्रा है । निराला और प्रसाद दोनों ही अपने-अपने ढंग से पुनर्जागरण को शक्ति और आनन्द से सम्पन्न करते हैं ।

* राम की शक्ति-पूजा * में संघर्ष के विरुद्ध राम की विजय को लेकर आलोचकों ने कविता की संरचना के विषय में कई तरह के विचार व्यक्त किये हैं । डॉ० रामविलास शर्मा के अनुसार 'राम के संघर्ष का चित्र जितना प्रभावशाली है, उतना उनकी विजय का नहीं' ।^१ इसी प्रकार डॉ० नाम्दार सिंह हायावादी कविताओं की सामंजस्यपूर्ण परिष्ठाति में अंतर्गत प्रकट करते हुए यही बात कहते हैं : 'हायावादी कवियों में अन्ध को सब से अधिक दूरी तक ले जानेवाले निराला भी इस आकांक्षा (संतुलन) से न बच सके । * राम की शक्ति-पूजा * का अन्त प्रमाण है ।'^२

वस्तुतः जहाँ तक प्रभावोत्पादकता का प्रश्न है, कुल-से-कुल कवि भी संघर्ष की तरह समाहार का चित्रण नहीं कर सकता । संघर्ष में जी-जीवन्तता, गतिमयता और प्रसरता होती है, वह कविता-भाषा की 'डाइलैक्टिक' प्रकृति में निसर उठती है । रमेशचन्द्र शाह का कथन इस प्रसंग में उद्धृत किया जा सकता है :

* यथ का आनन्द प्रतिरोधी है पिछने और उन्हें अपनी गति से नियंत्रित और परास्त करने का आनन्द है । यह आनन्द ही निराला सब से अधिक पेटे है ।'^३

१) निराला, पृ० १६३ (२) कविता के नवी प्रमाण, पृ० २८४

२) बार हायावादी कवितार्ये और उनके कवि (कल्पना, पृ० ३३) वर्ण २२ अंक ३, मार्च, १९७१ ।

इस दृष्टि से समाहारगत छुटि की शिकायत संगत प्रतीत नहीं होती । कवि ने जादू की छड़ी के ज़ोर से राम की सिद्धि में पूर्णता नहीं दिखलाई है, वरन् इस सिद्धि तक पहुँचने के लिये राम को विविध संघर्षों का सामना करना पड़ा है । यहाँ तक कि, 'अन्त में,' धिक् जीवन को जो पाता ही आया विरोध के रूप में शोक प्रकट करनेवाले राम शरीर के सर्वाधिक कोमल अवयव नेत्र को भी देवी के चरणों में चढ़ा देने को उद्यत हो जाते हैं । इस प्रकार विविध द्रव्यों की अग्नि में तम और निरंतर कर उन्हें विजय का आश्वासन प्राप्त हुआ है । 'शक्ति-पूजा' साधन और साध्य दोनों बन गयी है । नामवर जी की आपत्ति के निराकरण में अंधकार और प्रकाश की प्रतीक-योजना को भी रखा जा सकता है । दो उदाहरण द्रष्टव्य हैं :

(१) उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नशांधकार
जमकती दूर तारारें ज्यों हों कहीं पार

(२) है अमा-किशोर-उगलता गगन धन अंधकार
+ + + +
सुबर ज्यों ध्यान मग्न ; केवल जलती मशाल ।

पराजय को गहराई में अनुभव करनेवाला, दुन्द की पीड़ा को तीव्रता से झेलनेवाला कवि ही यह योजना कर सकता है । जैसे यह समाहार-साधक की अम्य साधना को ही मूर्तिमन्त करता है । अतः यह कहना अधिक संगत होगा कि समाहार यहाँ शक्तिदेवी कवि की संरचना का अंग बन गया है । वह भीतरी भाव में ही नहीं, भाषा से भी पुष्ट है । वह भाषा, जिसने अस्तित्व की लोच में विविध अप्रत्याशित मोड़ों से गुजरते हुए मनुष्य की यात्रा का स्मृत्तीय चित्र कविता में उतारा है ।

(" तुलसीदास ")

निराला की अमर्याद कला का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण उनका काव्य 'तुलसीदास' है, जिसमें भाषा के अभिजात संस्कार को अपने गहन अध्यवसाय

के बल पर निखारने का वाग्रहपूर्ण प्रयास है । यह अमसाध्य कला सूक्ष्म सांस्कृतिक चिन्तन से संपृक्त होने के कारण बड़े आत्मविश्वास से निराळा को श्रेष्ठ कलाकार और चिन्तक का समुद्र व्यक्तित्व प्रदान करती है ।^१ तुलसीदास^२ की मूल समस्या पतनोन्मुख संस्कृति की पुर्नजा की है - मध्यकालीन विघटित संस्कृति में सासोन्मुख मानव-मूल्यों की विह्वलता पर कवि ने गहरी दृष्टि डाली है । इस संदर्भ में गोस्वामी तुलसीदास और उनकी पत्नी रत्नावली की लोक-प्रचलित कथा का प्रस्तुतीकरण केवल माध्यम भर है । मूल वस्तु विराट् सांस्कृतिक प्रश्न है, जिसकी उत्तरंग जटिलता को फैलने के लिए कवि ने उसी के वर्णन की - शायद उसे संपूर्णता प्रदान करने के लिए उसे भी बढ़ी - जटिलता शब्दों के रूप में प्रस्तुत की है ।

‘ राम की शक्ति-पूजा ’ और ‘ तुलसीदास ’ काव्य के रचना-प्रसंग में इस वास्तविकता से अवगत रहने की मायागत आपत्ति नहीं उठाई जा सकती थी ‘ राम की शक्ति-पूजा ’ और ‘ तुलसीदास ’ दो प्रयोग हैं, सर्वश्रेष्ठ नहीं, ये दोनों अधिक सरल और सुगुणित भाषा में लिखी जा सकती थीं ।^१

कविता का प्रारम्भ अस्तमित सांस्कृतिक सूर्य के कलात्मक चित्र के साथ होता है । यों पृष्ठमणि मध्यकालीन भारत की है, जब मुसलमानों के आक्रमण से परामृत देश शीत हो गया था, पर काव्यभाषा की उन्मुख प्रकृति के कारण यह सांस्कृतिक हास सार्वभौम स्वर पर गृहीत हो सकता है । इस विघटित संस्कृति के रूप को कविता में ढालते हुए कवि ने शब्दों की विशिष्ट संयोजना, हृन्व की नई बंदिश, रूपक की ताजी नियोजना की है -

भारत के नम का प्रमापूर्य
शीतलन्हाय सांस्कृतिक सूर्य
अस्तमित बाज रे - तमस्तूर्य दिहोमंडल ;
उर के वासन पर शिरस्त्राण
शासन करते हैं मुसलमान,
हे ऊर्मिष्ठ नर, निरस्तस्त्राण पर शतकल ।

प्रस्तुत हृन्व का पराक्त अभिव्यक्ति की श्रुता, सामान्यता से

१) कवि निराळा - मन्वकुमार बाकीसी, पृ० ११०

- में ' तमस्तूय दिङ्मर्मल' के माध्यम से चतुर्विध व्याप्त अवधार- सुद्धम स्तर पर विघटन - का सांकेतिक चित्रण है । एक में गगन का मानवीकरण है, दूसरे में दिङ्मर्मल का । भाषा की मुक्ति का प्रयास निराला की रचना में हम बराबर देखते हैं, वे सर्वनात्मकता का प्रोत शब्द में न मानकर शब्द प्रयोग में मानते हैं -
- ' तमस्तूय ' का प्रयोग उल्लेखनीय है । ' तूय ' शब्द का ' तम ' के संदर्भ में प्रयोग नवीनता के साथ अर्थ की अंतर्गत संभावनाओं से भरा हुआ है । विनिक्रिड नवात्मी ने शब्दों को उनके संदर्भ से जोड़कर विचार करने पर कुछ दिया है - ' कविता के शब्दों का प्रश्न इस बात का प्रश्न है कि किस प्रकार शब्द प्रभाव डालते हैं और उन कलात्मक संदर्भों द्वारा प्रभावित होते हैं, जिनमें वे प्रविष्ट होते हैं ।^१
- तूय-वादन में जो तीव्रता, हलक, वातक का माध है, वह पतन के सर्वग्राही प्रभाव की ध्वनि करता है । हलक विराट् रूपक की हलक कम शब्दों में नियोजन निराला के असाधारण भाषा-व्यक्ति की परिचायिका है । इस ' तमस्तूय ' के साथ
- ' प्रमापूय ' पर दृष्टिपात करें, - बाहरी बनावट की समता अंतर्गत विरोध के बालीक में अजीब प्रतिक्रिया उत्पन्न करती है । ' प्रमापूय ' की परिणति
- ' अस्तमित जाग र ' में होती है और दूसरी ओर ' तमस्तूय ' अपना प्रभूत वातक ज्ञाप्य हुए है ।

बाग शब्दों की विशिष्ट बानगी मुसलमानों के वास्तवपूर्ण शासन का रूप प्रस्तुत करती है -

उर के शासन पर शिरस्त्राण
शासन करते हैं मुसलमान ;

शासक के वास्तविक कर्म से व्युत्पन्न मुसलमान नरेश शाही पर बैठकर शासन करते हैं, भारतीयों को प्रताड़ित करते हैं, जबकि उन्हें अपने ' शिरस्त्राण ' विशेषण को साधक करना चाहिए । यहाँ ' शिरस्त्राण ' का प्रयोग सिद्धान्त और व्यवहार के बीच की खाई को बड़े कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करता है । इस सारी स्थिति की परिणति इन शब्दों में होती है -

है अर्जुन जल, निरक्षरत्वाण पर शकल ।

1. The question of the diction of poetry is a question of how words affect and are affected by the artistic contexts they enter.
THE LANGUAGE POETS USE, p. 32.

सतही दृष्टि से सक्रिय प्रतीत होनेवाले, किन्तु सूक्ष्म रूप में खोखले भारतीय जीवन के लिए प्रयुक्त जल और शतल का यह बिंब वाधुनिक जीवन की ऐन्द्रजालिक विडम्बना को भी पूरे आत्मविश्वास के साथ अभिव्यक्त करता है। इस प्रकार वर्णन में बड़े गहरे स्तरों पर व्याप्त होकर यह बिंब काव्यभाषा का सामान्य अंग बन गया है। राजनैतिक विस्तार और आर्थिक संपन्नता की तुलना में संस्कृति का रूप सूक्ष्म और सुकुमार होता है; उसके मूल्यों को आत्मसात् करना कठिन कार्य है। 'निश्कलत्प्राण शतल' का बिंब अपनी प्रकृति में उत्थन्त सुकुमार संस्कृति की रिकता को कला के स्तर पर उतने ही सुकुमार ढंग से अभिव्यक्ति देता है, और जीवन की पुनर्रचना के रूप में कला की व्याख्या को व्यावहारिक स्तर पर विश्वसनीय बनाता है। पूर्ववर्ती 'वस्तुमय सांस्कृतिक सूर्य' के साथ इस 'निश्कलत्प्राण शतल' की मिलाकर पढ़ें, तो निराशा की संरचनागत क्वावट का परिचय मिलेगा। सूर्यास्त होने पर शतल का कुम्बलाना स्वामाविक है। इसी प्रकार संस्कृति के विघटन के समय सही ज्यों में स्वस्थ जीवन की परिकल्पना दुष्कर है। नवीन संकल्प में प्रयुक्त किंव जाँच पर एक पिटा-पिटा शब्द भी अर्थ की कितनी विस्तृत हायारें उद्घुसत कर सकता है, इसका बड़िया उदाहरण 'शतल' है।

इस सांस्कृतिक संध्या की सर्वव्यापी संधा को निराशा एक अन्य विराट अस्तुत द्वारा मुक्तिमन्त करते हैं -

आ-स्त वन्दो का साध्य-काल

यह वाकुचित मू कुटिल -माल

हाया बम्बर पर जल-जाल ज्यों दुस्तर

देश की सांस्कृतिक अकिंवमता से विषाग्ण कवि-मानस बम्बर पर हाथे हुए दुस्तर जल-जाल से सांस्कृतिक संध्या को उपमित करता है। दीप स्वरों की प्रसन्नता और हँस की स्वरित नाच घन के बढ़ते हुए प्रभाव-वीर को साकार कर देता है, जिसकी छवि में भारत के विविध प्रांत का वास है।

तीसरे बंद में नाच के प्रवीक आक्रामक मुगलों के वार्ताक का मयावह बिंब प्रस्तुत करते हैं :

मोगल-दल बल के जलद-यान,
 दर्पित-पद उन्मद-नद पठान
 हैं बहा रहे दिग्देशज्ञान, शर-सरतर ;

‘ मुगल ’ के बजाय ‘ मोगल ’ के प्रयोग में वाक्कामकों की दुनिवार शक्ति को अधिक जोरदार अभिव्यक्ति मिली है । इन मुगलों की सेना बल है, और दर्प से चलते हुए पठान जल से मरे नद हैं । ‘ द ’ की अनेक बार आवृत्ति जैसे दर्पित वाक्कामकों की शक्ति को सुस्रित करती है । हिन्दी कविता की सुगठित-पद-योजना के उत्कृष्ट उदाहरण ये अंश हैं । इन वाक्कामकों की सक्रियता का अल्प शब्दों में विस्तृत चित्र ~~प्रतिबिम्बित~~ है: हैं बहा रहे दिग्देशज्ञान, शर-सरतर ।

मुगलों के वाक्काम की यह प्रत्यक्षी वणी, घन वक्कार, दुनिवार, वक्काम, शब्दों में किस प्रकार परस्पर संश्लिष्ट हो गए हैं, यह द्रष्टव्य है -

बाया ऊपर घन वक्कार -
 हूँदता वज्र दह दुनिवार,
 नीचे प्लावन की प्रलय बार, ध्वनि हर-हर ।

यहाँ हृद-योजना में निराला अपने व्यक्तित्व की सारी जीवन्तता, सारी सक्रियता का परिचय देते चलते हैं ।

मुगलों से समर में परास्त हुँदलों की श्री-हीनता को कवि ने उन शब्दों में अभिव्यक्त किया है -

रिपु के समदा जी या प्रवण्ड
 वाक्काम ज्यों तम पर करीदण्ड ;
 निरकल अब वही हुन्दलण्ड, वामागत,

किरणी है प्रवण्ड दूरी की मोति हुन्दलण्ड वक्कार-रूप रिपुओं को मर्दित कर देता था । समय के कैर है वही हुन्दलण्ड अब निस्तेज हो गया है । उसकी पराजय को निराशा के निम्न ही तबों में कड़ी स्विदमशीलता से संकुचित कर दिया है ।

निःशेषा घुरमि, कुरबक-समान
 संलग्न वृन्त पर, चिन्त्य प्राण,
 बीता उत्सव ज्यों, चिन्ह म्लान, छाया श्लथ ।

गंधहीन केतकी का वृन्त पर लटका रहता कोई कहीं नहीं रहता ;
 गौरवहीन बुन्देलखण्ड का अस्तित्व भी ऐसा ही है । उत्सव के बाद की शोमाहीनता
 विधाद को जन्म देती है, बुन्देलखण्ड का तेज विगत की वस्तु बन गया है, उसका
 वर्तमान आशा-उत्साह से शून्य है । उत्सव के बाद की नीरवता और गंधहीन कुसुम
 के बिंबों में प्रसाद ने भी अपने ढंग से सम्राट वशीक के वैराग्य-भाव और प्रेममूर्ति
 देवसेना के जीवन की करुणा को स्थान दिया है,

फिर निजेन उत्सव-शाळा
 नीरव नुर, श्लथ-माळा
 सी जाती है मधुमाळा,
 पूछा छुड़का है प्याळा,
 बज्जी वीणा न वहाँ मृदंग ।^१

‘ संगीत-समा की बंति लहरदार और जाग्रयहीन तान, ध्रुपदान की
 एक वीणा गन्ध-रेखा, कुच्छे हुए फूलों का म्लान सीरम और उत्सवों के पीछे का
 अन्धाध, इन सबों की प्रतिकृति मेरा दाढ़ नारी-जीवन ।’^२

लम्हा एक ही प्रकार के उपकरण विविध प्रसंगों में प्रयुक्त होकर
 किस प्रकार की के विविध स्तर तह करत हैं - यह इन उदाहरणों में देखा जा
 सकता है ।

पाँचवें छंद में विघटित भारतीय मानस के प्रति कवि का गंभीर
 विदोषी चिन्तित है -

वीरों का गढ़, वह कालिंजर
 सिंघों के लिए बाण पिंजर ;
 भर है भीतर, बाहर किन्नर-गण गति ।

१) लहर : ‘ वशीक की चिन्ता ’, पृ० ७८

२) स्कंदपुराण, पृ० १३२

नर ' वीर ' किन्नर ' का विशिष्ट प्रयोग निराला की भाषा-दामता का उदाहरण है । जो वास्तव में पुरुषोक्ति शीघ्र से संपन्न ' नर ' है, वे तो संग्राम-भूमि में युद्ध करते हुए मुगलों द्वारा बंदी बना लिये गये, पर जो किंपुरुष (किन्नर) है, वे अपने नाम की शोभा बढ़ाते हुए दासता पर उत्सव मना रहे हैं, उन्हें अपने राजनैतिक और सांस्कृतिक परामर्श पर ग्लानि नहीं है, उनका पुरुषात्वं विलुप्त हो गया है । इस प्रसंग में कवि ने दो पौराणिक दृष्टान्तों की प्रस्तुत किया है -

धी कर ज्यों प्राणों का वासव
देला क्षुरों ने दैहिक दव,
बंजन में फँस वात्मा-बाँधव दुस पाते ।

कवि को कदाचित् वात्मिक ह्रास के लिए इनसे उपयुक्त पौराणिक दृष्टान्तों की प्राप्ति नहीं हो सकती थी । डॉ० विश्वम्भरनाथ उपाध्याय ने निराला की भाषा में अप्रचलित प्रयोगों पर आपत्ति करते हुए इस हृद को उदाहरण रूप में रखा है - ' निराला की भाषा का एक दोष यह भी है कि उन्होंने विभिन्न शब्दों से मनमाने व्यंजनों को लिया है, प्रायः उन शब्दों से कवि द्वारा ग्राह्य व्यंजनों प्रचलित नहीं हैं, अतः उसके द्वारा अभीष्ट व्यंजनों, कविता से व्यक्त नहीं होता, यथा ' तुलसीदास ' में - ' किन्नर ' का व्यंजन नृपुंसक व वात्मा-बाँधव का व्यंजन वाध्यात्मिक शक्तियों लिया गया है - नर है भीतर बाहर किन्नरगण गाते ।^१

किन्तु नर की तुलना में किन्नर ' को प्रयुक्त करने के कारण किन्नर ' के व्यंजन-स्फुरण में कोई बाधा नहीं प्रतीत होती, प्रत्युत व्यंजन-दामता अधिक बढ़ जाती है । एक तो किंपुरुष या नृपुंसक कहने से पुरुषात्वं से हीन चाटुकारों पर कवि के भीतर व्यंग्य और दारुण की बत्ती कुशलता से अभिव्यक्ति नहीं होती । दूसरे, यक्ष-किन्नरों के जीवन की जो एक विलासमय पौराणिक परिकल्पना हुई है, वह दासता पर विकसित मनाते, गौरवशून्य भारतीयों के संका में बड़ी सटीक प्रतीत होती है । पंक्ति की एक बार फिर पढ़ें - ' नर हैं भीतर, बाहर किन्नर -गण गाते । ' बन्धु वीर बंदीग्रह में है, और नरनामवारी,

किन्तु वस्तुतः ' किन्नर ' बाहर उल्लास मना रहे हैं । कापुरुष और विलासी किन्नर-जाति की दोनों विशेषताएँ ' किन्नर ' संशोधन में समाविष्ट हो गई हैं ।

' वात्मा-बाधव ' भी निराला का मौलिक प्रयोग है । संभवतः माया के बंधन की प्रभाववना को घातित करने के लिए ' वात्मा-बाधव ' का प्रयोग उन्होंने किया है - बंधन, जो इतना दुष्कर है कि उसके जाल में आध्यात्मिक शक्तियाँ भी फँस जाती हैं - बंधन में फँस वात्मा-बाधव दुःख पाते ।

पौरुषवान् राजपूत और पौरुष का मिथ्याभास प्रस्तुत करनेवाले राजाजी का इसी प्रकार का एक और चित्र निराला प्रस्तुत करते हैं -

लड़- लड़ जी रण बौझुरै, अमर,
हो शयित देश की पृथ्वी पर,
अदार, निजैर, दुवैर्ण, अमर, जातारण,

शक्ति की दुर्देशा द्रष्टव्य है - ' अदार, निजैर, दुवैर्ण, अमर, जातारण ' की ' हो शयित देश की पृथ्वी पर ' में परिणति मानव-जीवन की दो विरोधी स्थितियों को सामने रखती है । वागे निराला कहते हैं -

भारत के उर के राजपूत,
उड़ गए बाण वे देवपूत,
जी रहे शैण, नृम-वैश सूत- बंदीगण ।

' भारत के उर के राजपूत ' का शब्द-संयोजन सच्चे वीरों के गौरव को अपने में समेटे हुए है । नृमवैश्वारी सूत-बंदीगण का शैण रहना कोई कर्तव्य नहीं रखता ।

इसके बाद कीक हवों में कवि ने मुसलमानी सभ्यता के प्रसार को चित्रित किया है । कर्ण की आंतरिक एकता देखने योग्य है ; इस्लामी सभ्य-
वाङ्मय की वर्णा के बाद भी इस्लामी सभ्यता-रूपी शरद फूल बाई है । प्राकृतिक उपमानों में परस्पर संबद्धता है -

अब, बीत परा, कि कवा कल,
उर-उर की मरु, वाक्त्रजन,

बहती समीर, चिर आलिंगन ज्यों उन्मत्त,
 मरते हैं शस्त्र से दाण-दाण
 पृथ्वी के कंधों पर निःस्वन
 ज्योतिर्मय प्राणों के चुनन, संजीवन ।

भारतीय संस्कृति के सूर्य के अस्त होने पर मुसलमानी सभ्यता के चन्द्र का उदय हुआ है । इस विलासमयी सभ्यता के आकर्षण और उसके सम्पौष्ट का प्रकृति के सुकुमार उपकरणों द्वारा कवि ने सटीक चित्रण किया है । इस विलासमय वातावरण में बीसत भारतीय जनता की स्थिति द्रष्टव्य है :

मूला दुस्त, अब सुस्त-स्वरित जाल
 फैला- यह केवल कल्प-काल-
 कामिनी कुसुम-कर-कलित ताल पर चलता,
 प्राणों की कवि मृदु-मंद-स्पंद,
 लघु-गति, नियमित-मद, ललित हँद,
 होगा कोई, जो निरानंद, कर मलता ।

शब्दावली का सजा-सँवरा रूप भी जीवन में जड़ हो गई निर्जीव सुषरता को स्वर देता है । कवि की दृष्टि में यह वामोदपूर्ण जीवन वास्तविक नहीं है, केवल कल्पना में सुस्त देनेवाला है - 'यह केवल कल्प-काल ।' ऐसी दशा में जीवन मुक्त प्रवाह को कैसे वाक्य दे सकता है ?

प्राणों की कवि मृदु-मंद स्पंद
 लघु गति नियमित-मद, ललित हँद

वन्तिम बंजि का तीला व्यंग्य द्रष्टव्य है :-

होगा कोई, जो निरानंद, कर मलता ।

विलासिता के संकल्पशील स्वल्प पर शायद इसे अच्छी टिप्पणी नहीं प्रस्तुत की जा सकती ।

हँद संख्या २४ में निराशा में देश की अकल्प्य मनोवृत्ति पर तीव्र कथावात किया है । वरुण के फूल का बिंब इस संदर्भ में बहुत ताज़ा और सटीक है ।

सोझता कहों रे, किबर फूल
 बहता तरंग का प्रमुद फूल ?
 यों इस प्रवाह मे देश मूल सो बहता,
 ' कल-कल-कल ' कहता यद्यपि जल,
 वह मन्त्र-मुग्ध सुनता ' कल-कल ',
 निष्क्रिय, शीमा-प्रिय कुलीपल ज्यों रहता ।

तरंग में बहता फूल अपनी गतिविधि मूल जाता है, किनारे का
 उसको बीच ही नहीं होता । ठीक यही दशा देश की भी है, जो इस्लामी
 सम्यता के आकर्षण में कैसेकर दिशा-ज्ञान सो बैठा है । पहले भी निराला ने
 कहा है :-

मोगल-दल-बल के कल-यान,
 दर्पित-मद उन्मद-नद पठान
 है बहा रहे दिग्देह ज्ञान, शर-सरतार,

स्थिति की विठम्बना प्रष्टव्य है, जल का ' कल कल कल ' करते हुए बहना फूल
 को सावधान करता है कि वह किनारे को सोज है , इस तरंग-प्रवाह में सतरा है ।
 पर वह फूल मन्त्र-मुग्ध-सा उसे ' कल कल कल ' को ' कल-कल - सुन्दर-सुन्दर ' ही
 के रूप में सुनता है । उसका यह सौन्दर्य-प्रेम मिथ्या है, सैनात्मकता से रहित है,
 धारा के किनारे के पत्थर की मोँति वह इस बाढम्बरयुक्त मिथ्या जीवन की कलना
 को नहीं समझ पाता । किनारे पर पड़े हुए पत्थर (कुलीपल) का उपमान व्यक्तीय
 जीवन को बड़ी सटीक अभिव्यक्ति देता है । तरंग में बहते फूल का बिंब सामान्य
 वर्णन की भाषा में धीरे-धीरे परिवर्धित हो जाता है और इस प्रकार माणिक
 वर्णन और बिंब के संश्लेष का एक स्फुरणीय रूप निर्मित होता है । वसुधात्मक
 ध्वनियों के अन्तर की कवि कितनी बारीकी से पहचानता है, यह ' राम की
 शक्ति-मूषा ' में बड़े विशद रूप में देखा जा सकता है, ' जुझीपास ' काव्य में भी
 ' कल-कल-कल और ' कल-कल ' के विषय भाव द्वारा कवि अपनी पूरी पश्चिमा
 की अभिव्यक्ति देता है । सत्तर को न पहचान कर बायीं-प्रमीद में दूबे, त्राफ़िल
 लोगों पर कवि ने दृष्टम व्यंग्य किया है । अन्वात्मक शब्दों से शीत, व्यंग्य, ग्लानि

की संश्लिष्ट व्यञ्जनाएँ संभव करना निराला की शब्द-दामता का प्रतिकलन है ।

तरंग शब्द का प्रयोग दार्णिक, मिथ्या वाक्यांश में कैसे देश के मानस के चित्रण के संदर्भ में बहुत उपयुक्त है । कला की बारीकी के साथ और चिन्तन की गरिमा भी हो, तो कविता की उत्कृष्टता सही माने में अक्षुण्ण रहती है ।

ऐसे संक्रमण-काल में युवक तुलसीदास का आगमन होता है, जिनके माध्यम से निराला ने भारतीय जीवन में जड़ हो गई वैचारिक गतानुगतिकता सांस्कृतिक रिक्तता के प्रतिरोध को चित्रित किया है । चित्रकूट में मित्रों के साथ पर्यटनार्थ गये हुए तुलसीदास की भावी कवि-वैभवा को प्रकृति कुछ संकेत देती है । दायिमायी कवि इन सूक्ष्म संकेतों को अभिव्यक्ति के स्तर पर भी कितने सूक्ष्म रूप में प्रस्तुत करते हैं, यह प्रष्टव्य है -

वह माणा-क्षिपती क्षिपि सुन्दर

कुछ झुलती वामा में रँग कर,

वह माव झुरल-झुरे -सा भरकर माया !

प्रकृति के उन संदेश की माणा स्पष्ट न होकर कुछ क्षिपती-सी कम्पी-ही वामा में रँगो हुई थी । तुलसीदास के कल से मन में उससे जो प्रतिक्रिया उत्पन्न होती है ; उसको भी कवि ने सूक्ष्म उपमान में अभिव्यक्ति दी है । प्रकृति-दर्शन से उत्पन्न माव तुलसीदास के मन को झुरे की झुलली-सा लगा, अर्थात् वह कुछ स्पष्ट था, कुछ नहीं । पर वह था उत्पन्न वाक्यांश । ऐसे सूक्ष्म अंश में माणा अभिव्यक्ति ही नहीं, अभिव्यक्ति और अनुभव दोनों ही जाती है । इस पूरे दृश्य में कवि ने जैसे काव्यमाणा की सूक्ष्म और अनिश्चित प्रकृति को भी व्यंजित किया है । चिन्तन ने कुछ-कुछ वही प्रकार की स्थिति इन शब्दों में रूपायित की है -

स्पष्ट शब्द मत चुनो, चुनो उनको जो झुँक्याले हैं,

ये झुँकले ही शब्द कृपाधी में प्रवेश पाने पर

एक साथ जीवित अनिश्चित को निश्चित वाच्य है

(' खड़ी ')

प्रकृति के सूक्ष्म संकेत को निराला ने उसी सूक्ष्मता से भाषा में रूपायित किया है । काम का संदेश मनु के अन्तर्भूत में किस प्रकार प्रवेश करता है, इसकी प्रसाद भी इसी प्रकार सूक्ष्मता से अंकित करते हैं :-

धा व्यक्ति सींचता बालस में
भेत्ता सजा रहती दुहरी,
कानों के कान खोल करके
सुनती थी कोई ध्वनि गहरी ।

(कामायनी, १५६)

तुलसीदास के मानसिक संस्कार प्रकृति की कवि को देखकर जागने लगे । इसके लिए कवि ने एक आत्मीय बिम्ब की सृष्टि की है -

केवल विस्मित मन चिन्त्य नयन ;
परिचित झुझ, मूला ज्यों प्रियजन -

बहुत दिनों के बाद देखा गया प्रियजन एकबारगी पहचान में नहीं आता, तुलसीदास की स्थिति अपने विस्मृत संस्कारों के प्रति इसी प्रकार की हो गई । निराला इस स्थिति के चित्रण में एक वीर, अपेक्षाकृत सूक्ष्म बिम्ब प्रस्तुत करते हैं -

ज्यों दूर दृष्टि को घूमिल-स्त दृष्ट-रेखा,
ही मध्य तरंगाकुल सागर,
निःशब्द स्वप्नसंस्कारागर ;
जल में वस्फुट हवि ज्ञायावर, यों देता ।

जैसे दूर से देखनेवाले को उस पर घूमिल रेखा दिताई दे वीर बीच में तरंगाकुल सागर हो, तुलसीदास को भी अपने मन में संस्कारों का निःशब्द सागर दिताई देता है, जिसके उस पार सत्य की वस्फुट हवि विद्यमान है ।

यह सारा व्यापार मनोभाव में सम्पन्न हो रहा है, प्रकृति भी कवि के इस संस्कार-जागरण से अवगत हो गई - उसकी उन्मुक्त आत्मीयता शब्दों में सजीव हो उठी है :-

तर-तर-बीर-बीर-तृण-तृण
बाने क्या हैंते मृणा, मृणा,

जैसे प्राणों से हुए उकुगा, कुछ लख कर ;
 भर लैन को उर में, क्याह,
 बाँहों में फैलाया उझाह ;
 गिनते थे दिन, अब सफल-बाह पल रख कर

प्रथम पंक्ति में शब्दों के दुहरे प्रयोग प्रकृति के उत्थास, उसकी गतिशीलता को मूर्तिमान् करते हैं । ध्वनियों में परस्पर समता जैसे सञ्मुख प्राकृतिक जगत के वान्तरिक संतुलन को ध्वनित करती है । भारत के मावी कवि से वात्मिक स्तर पर जुड़ कर प्रकृति के जड़ पदार्थ अपनी वेदना - सूक्ष्म स्तर पर संस्कृति की समस्या - को यों प्रस्तुत करते हैं :-

कहता प्रतिजड़, " जगम जीवन !
 मूल है का तक बन्धु प्रमन
 यह हताश्वास मन भार श्वास पर बहता ;
 जुम रहे लौढ़ गुरु भौ कवि,
 देखी यह धूलि-बूझरित ब्रवि,
 छाया इस पर केवल जड़ रवि तर बहता । "

बड़े प्रतीकात्मक ढंग से निराला ने गौरव-शून्य तत्कालीन भारत की वेदना को स्वर दिया है । इसीलिए जब डॉ० रामरत्न मटनागर कहते हैं " निराला के साहित्यिक मूल्यांकन में सांस्कृतिक दृष्टि की उपेक्षा नहीं की जा सकती " ^१ - तो इस कथन की सत्यता समझ में आती है । शरीर की मूस के साथ मन की मूस भी बड़ी प्रबल होती है । मानसिक स्तर पर रिक-प्राय देश की व्यथा को " यह हताश्वास मन भार श्वास पर बहता " और " छाया इस पर केवल जड़ रवि तर बहता । " के उच्च-श्रुयोगों ने सीधी और मार्मिक अभिव्यक्ति दी है ।

पत्तन की स्थितियों का निराला ने गहराई में अनुभव किया है और वे इस प्रसंग को और विस्तार देते हैं, जहाँ प्रकृति - जगत् की सारी अव्यवस्था तत्कालीन भारतीय जीवन को समेटती चली है :-

१) निराला और नवजागरण, पृ० ३०५

झाती आँखों की ज्वाला जल,
पाणाण-सण्ड रहता जल-जल
कृतु सभी प्रबलतर बदल-बदल कर जाते ;
वर्णा में पंक-प्रवाहित सरि ;
हे शीर्ण-काय - कारण हिम-अरि ;
केवल दुख पैकर उदरमरि जन जाते ।

सूर्य अपनी प्रचण्ड ज्वाला से पाणाण-सण्डों को जलाता रहता है, वर्णा में कीचड़-मानी से मरी नदी शरद-काल में संकुचित हो जाती है, और उसकी क्षीणता के मूल में हिम-अरि (सूर्य) है । इस प्रकार वातंकारि अपना वातंक जमाकर चले जाते हैं । 'उदरमरि' में जातताक्तियों की स्वाधी-वृत्ति पर गहरा व्यंग्य है । यह विशुद्ध तत्सम प्रयोग कवि की सज्जात्मक आवश्यकता का प्रतिफलन है ।

वाग के दो छंदों में प्रकृति स्पष्ट शब्दों में तुलसीदास को वात्सल्य जागरण का संदेश देती है । इसके पश्चात्तुँ इस्लामी सम्यता की अतिशय विहासिता को एक मादक बिम्ब में प्रस्तुत कर वह मौन हो जाती है -

अब स्मर के शर-केशर से कर
रँगती रज-रज पृथ्वी, बम्बर ;
छाया उससे प्रतिमानस-सर शीमाकर ;
छिप रहे उसी से वे प्रियतम
कवि के निश्कल देवता परम ;
जागरणापम यह सुधित विरम प्रम, प्रम-मर ।

पार्थिव ऐश्वर्य ने जो पृथ्वी - वाकाश-सभी को अपने प्रभाव-क्षेत्र में समेट लिया है, कामदेव के केशर-रज शर है, उन्हीं करती रज पृथ्वी-बम्बर को रँग रही है। वास्तविक बालीक को उसने धूमिल कर दिया है, जतः मनुष्य दिग्भ्रमित होकर माया को ही जागरण उत्पन्न बैठा है । 'प्रम, प्रममर' में व्यवस्थात्मक वास्तुति का माया के निरुद्धा वाक्याण को और सघन कर देती है ।

प्रकृति के संदेश से प्रभावित तुलसीदास के मानसिक प्रसार को निराला ने बड़े उदात्त ढंग से काव्य के स्तर पर प्रतिष्ठित किया है :-

बहकर समीर ज्यों पुष्पाकुल
वन को कर जाती है व्याकुल
हो गया चित्त कवि का त्यों तुलकर उन्मन
वह उस शाखा का वन-विहंग
उड़ गया मुक्त नम निस्तरंग
झौड़ता रंग पर रंग-रंग पर जीवन ।

धुरभित वायु वन को विहल कर जाती है, ठीक इसी तरह प्रकृति के संदेश ने भी तुलसीदास के चित्त को उन्मन कर दिया । यह उपमा बड़ी सटीक है । मन की ऊर्ध्व उड़ान को सहज भाव से कवि अन्तिम तीन पंक्तियों में स्थान देता है । बह संस्कारों की सीमा को पार कर मन मुक्ताकाश में विचरण करता है । विहंग का रूपक इस ऊर्ध्व-यात्रा के प्रारंभ को कविता का अंश बन देता है । अन्तिम पंक्ति-“ झौड़ता रंग पर रंग-रंग पर जीवन ” का शब्द - विन्यास भी समुचित धीरे-धीरे संस्कारों की सीमा पार कर अंगीकर सत्य के निकट पहुँचने का रूपक करता है । स्वयं निराला ने काव्य में प्रतिष्ठापित विराट् रूपों के अन्त में साधक अन्तर्गत पर बल दिया है । वास्तव में चित्रों तथा भावनाओं के भीतर से चिरंतन सत्य में पहुँचना, अंगार सौन्दर्य से भावना तथा चित्रों की वाक्यांतियों को मिला देना कविता की पूर्णता है । “ तुलसीदास ” में ऊर्ध्व-संचरण के ये दृश्य कविता की इसी पूर्णता की धारणा के व्यावहारिक निदर्शन हैं ।

तत्सर्वं ब्रह्म मे प्राकृतिक दृश्य के माध्यम से मन की ऊर्ध्व-उड़ान का औरत-विस्तार वर्णन है :-

दूर, दूरतर, दूरतल शेष,
कर रहा पार मन मनोदेश,
सजता सुबह, फिर-फिर सुबह जीवन पर,
झौड़ता रंग, फिर-फिर सँवार
बहुती तरंग ऊपर ऊपर
संध्या-ज्योतिः ज्यों सुविस्तार अन्तरतर ।

तुलसीदास का मानस क्रमशः दूर से दूरतर से दूरतम स्तर में प्रवेश करता ही जाता है । इस प्रक्रिया में वह सदैव कुछ संस्कारों की तह को पार करता जा रहा है, संस्था कालीन सूरी की किरणों में आकाश में ऊपर उठती है ।

मन की इस ऊर्ध्व उड़ान में तुलसीदास तत्कालीन भारतीय संस्कृति का वास्तविक आभास पा जाते हैं । पराधीन भारतीय मानस का सही चित्र निम्न छंद में उतरा है :-

जैव मित्त-मित्त भावों के दल
 दगुड़ से दगुड़तर हुए विकल ।
 पूजा में भी प्रतिरोध-जल है जलता,
 हो रहा मस्म अपना जीवन,
 धैर्यहीन फिर भी धैर्य
 अपने ही मन को यों प्रतिम है छलता ।

युग-संस्कृति के अभाव में ऐसी पंक्तियों की रचना नहीं हो सकती थी । मानवीय स्वभाव की विचित्रता इन पंक्तियों में समा गई है । दगुड़ भावों से परिचालित, सज्जात्मक दृष्टि से शून्य मनुष्य जड़-मुंज हो रहा है, पर वह अपने को धैर्य समझता है । ' धैर्यहीन फिर भी धैर्य ' का विरोधाभास प्रष्टव्य है । और, इस प्रकार प्रत्येक मनुष्य का मन अपने ही मन को धोखा दे रहा है । मानवीय प्रकृति की इस विचित्र विडम्बना को आम के शाय में प्रसाद में भी अभिव्यक्ति दी है -

हृदयों का ही आवरण सदा अपने वदस्थल की जड़ता
 पहचान नहीं परस्पर की विश्व गिरता पड़ता ।^१

आगे कवि जदीरित वर्ण-व्यवस्था पर तीखा व्यंग्य करता है । भारतीय सभ्यता-संस्कृति के विघटन के मूढ़ में बहुत कुछ निम्न वर्ग की शोचनीय दशा है :-

(३०६)

कलते-फिरते पर निस्सहाय,
वे दीन, दूषण कंकालकाय;
बाधा केवल जीवनोपाय उर-उर में ;
रणा के वश्वों से शस्य सकल
दलमल जाते ज्यों, दल से दल
शूद्रगण दगुद्र -जीवन -संबल, पुर-पुर में

यह उल्लेखनीय है कि तुलसीदास का ऊर्ध्व-संचरण जहाँ उन्हें
सूक्ष्म समस्याओं पर विचार करने के लिए दृष्टि देता है, वहीं सम्यता के विकास
में छोटी प्रतीत होनेवाले, पर वस्तुतः उसके वविमाज्य का शूद्रगण के प्रति उनके
मा में गंभीर संवेदनशीलता को स्थान देता है। कई मार्मिक भावचित्र द्वारा उनके
जीवन की विवशता और कदर्यना को कवि ने स्वर दिया है। यह पूरा हृद भाषा
के लोच का बढ़िया उदाहरण है। 'दलमल जाते ज्यों, दल से दल' में 'द'
की वावृत्ति 'दलमल' की क्रिया को सन्मुख साकार कर देती है।

इस सामूहिक यत्न से पीड़ित कवि-मानस के निश्चय भाव की
वत्यन्त कलात्मक अभिव्यक्ति निम्न छंद में हुई है :-

इस हाया के भीतर है सब,
है कैसा हुआ सारा कसरत,
मूँह सब इस तन का बासव पी-पीकर ।
इसके भीतर रह देश-काल
हो सकेगा न रे मुक्त माछ
पछले का-सा उन्नत विशाल ज्योतिःसर ।

कवि की भीतरी छटपटाहट भाषा में साकार हो उठी है।
भारतीय जीवन की गत्यात्मकता, संवेदनशीलता समाप्त हो चुकी है, जीवन का
सारा सुन्दर कैसा गया है - 'है कैसा हुआ सारा कसरत' बड़ा सुन्दर काव्यात्मक
प्रयोग है। 'बासव-राम' में मुक्त भिक्षु के अविच्छाद्यी निराशा जीवन को
(जो पड़ता को प्रकाश है) जिंदगी की मूल्य पर स्वीकृति नहीं दे सकी। दूसरा

विशिष्ट प्रयोग 'तम का वासव' है - मूल सब इस तम का वासव पी-पी कर । 'तम का वासव' अपने सुन्दर-वासुदेव रूप से एक संश्लिष्ट बिंब की सृष्टि करता है । 'तम' अपने आपमें विभ्रम, जड़ता और अज्ञान का प्रतीक है और सांस्कृतिक विघटन के इस प्रसंग में उसकी ये व्यंजनाएँ और सघन हो जाती हैं । 'वासव' कुमारी कल्ल कलसता विलासिता और उन्माद की मिठी-जुठी व्यंजनाएँ उद्गमृत करता है । 'तम का वासव' प्रयोग में कवि ने दोनों तरह की व्यंजनाओं को परस्पर संशुष्कित कर दिया है, और इस प्रकार यह सघन बिंब दिग्भ्रमित विलासमय जीवन का बड़ा विशद रूप प्रस्तुत करता है । वाग की पैक्तियों इस बात का स्पष्ट संकेत देती हैं कि कवि का आश्रय नपुंसक नहीं है, मृत गौरव के पुनर्स्थापन के लिये वह संकल्पबद्ध है :-

इसके भीतर रह देश-काल
हो सकेगा न रे मुक्त-माल
पहले का-सा उन्मत्त विशाल ज्योतिःसर ।

तुलसीदास की ऊर्ध्वोमुखी चेतना इस अज्ञानोन्धकार को विमोचित करने के लिए अपने को संकल्पबद्ध करती है, उसने यह मलीमोति समझ लिया है कि मुक्ति इस्लामी सम्प्रदाय के पार है । कवि के निश्चय को मूर्त करिवाला यह विराट बिंब द्रष्टव्य है, जिसमें शब्दों का समुचित संयोजन व्यंजना-दामता में बुद्धि करता है :-

करना होगा यह तिमिर पार -
देखना सत्य का मिहिर-दार -
बहना जीवन के प्रसर ज्वार में निश्चय -

तिमिर 'बीर' मिहिर 'का बाह्य अग्नि-साम्य और आंतरिक व्यंजना-विरोध (६ सं० १ के प्रभासूर्य 'बीर तमस्तूर्य' की भाँति) गति की सृष्टि करता है । सत्य का द्वार 'मिहिर' का है, उसमें प्रवेश करना बड़ा कठिन है, पर संकल्पवान् व्यक्तित्व बाधाओं का अतिक्रमण करके वहाँ तक पहुँचना ही :-

छुटना विरोध है अन्ध-अनार
रह सत्य-मार्ग पर स्थिर निर-
ज्ञाना, मिथ्य भी देख, निज घर निःसंशय ।

ये पंक्तियाँ जो संकेत करती हैं कि देश की सीमा को लॉच कर ही वास्तविक जालोक की उपलब्धि हो सकती है। इसी भाव से संबद्ध एक और तैजसीप्त चित्र द्रष्टव्य है :-

कल्पनात्सार कवि के दुर्दम,
 चेतनीभिर्यो के प्राण प्रथम,
 वह रुद्ध द्वार का छाया-तम हरने को -
 करने को जानोद्धत प्रहार -
 तोड़ने को विषम वज्र-द्वार ;
 उमड़ें भारत का प्रम अपार हरने को ।

जुलहीदास की प्राण-चेतना सामूहिक स्तर पर क्रियाशील हो गई है। वह जाना ही नहीं, भारत देश का अपार प्रम हरने को उद्यत है। निराला की काव्यभाषा का सतही अध्ययन करने पर कोई इस निष्कर्ष पर पहुँच सकता है कि उनके काव्य में शब्द का समावेश उनकी समास-प्रधान क्लिष्ट शब्दावली द्वारा हुआ है, पर वास्तविकता यह नहीं है। जानकीवल्लभ शास्त्री ने निराला के काव्य में अन्तर्निहित शब्द का बहुत सटीक उद्घाटन किया है - समस्त शब्दों द्वारा शब्द-सृष्टि करने की रुढ़ि के भी वे जाल नहीं हैं। कवि की वार्त्तिक शक्ति के बिना यहाँ में विपुलता जा नहीं सकती।^१

कवि की इस वार्त्तिक शक्ति के बड़े बड़े उदाहरण उपलब्ध दोनों हैं, जिनमें समस्त शब्दों का प्रयोग नहीं के बराबर हुआ है, पुरुष वर्ण-योजना का भी कोई वाग्रह नहीं है, पर इसके बावजूद दोनों छन्द मरपूर बोधस्वता से युक्त हैं।

जुलहीदास का यह पुष्ट संकल्प अपनी पत्नी रत्नावली के स्मृति-चित्र की दृष्टि उगमना जाता है। कड़ी मनोवैज्ञानिक कुशलता से निराला ने जुलहीदास के अज्जीन्सुत मानस के विकास के ठीक बाद रत्नावली के प्रबल वाकणीय का प्रसंग रखा है। रत्नावली के काफ़ी-कम की सीमा अत्यन्त सटीक बिंदु में प्रस्तुत हुई है :-

वामा, इस पथ पर हुई वाम सरितोपम ।

‘वामा’ में निहित अर्थ-झायाँ उसके किसी वन्य पथपर में नहीं जा सकती थी । तुलसीदास के साधना मार्ग पर पत्नी रत्नावली की कामिनी-मूर्ति बाधा-स्वरूप होकर उसी प्रकार खड़ी हो गई, जिस प्रकार किसी यात्री की राह में नदी पड़ जाए । नारी-वासक्ति से स्थलित तुलसीदास की यह स्थिति बड़े सुकुमार ढंग से निराला प्रस्तुत करते हैं :-

‘जाते हो कहीं ?’ तुलें तियेक
 दूग, पहना कर ज्योतिमय मुकु
 प्रियतम को ज्यों, बोलि सम्यक् शसन है ;
 फिर लिये मुँद वे पल-पदमल-
 हँदीवर के-से कौश विमल ;
 फिर हुई वदुश्य शक्ति पुष्कल उस तन से ।

यह सादा प्रेम-व्यापार तुलसीदास की कल्पना में ही घटित हो रहा है । रत्नावली के बंकिम सौन्दर्य को ‘तुलें तियेक दूग’ में कवि ने गूँथ दिया है, जैसे - उन चढ़-तिरछे नेत्रों ने प्रिय को ज्योति की माला पहना दी हो । ‘दूग’ वीर युद्ध की वातरिक ध्वनि-योजना अपने कोमल शब्द-विन्यास से इस वात्सावली-वातावरण को साकार कर देती है । कमल वीर प्रेम के अग्रस्तुतों को लेकर कवि-गण वाक्प्राण का चित्रण परम्परा से करते जा रहे हैं । निम्नलिखित छन्द में तुलसीदास के मोह-चित्रण में ये ही अग्रस्तुत हैं, पर उनकी संयोजना में नवीनता है, वाक्य-विन्यास में विशिष्टता है :-

उस लँके मन का मुँक पर,
 मँकुर जीवन का मन-मसुकर,
 झुलती उस-मन-हवि में बैँकर, सीरम को ;
 फँसा हो पा दूक से पाणा-भर ,
 मुँद नये पलों के पल मुसुतर,
 रहे क्या उड़ी कर के मोतर, काम ही ।

यह निराला की बहुमुखी प्रतिभा है, जिसके कारण वे एक ओर मा की ऊर्ध्व-उड़ान के बड़े विशद चित्र पूरे आत्मविश्वास के साथ काव्य में प्रतिष्ठित करते हैं, और दूसरी ओर मानवीय आकर्षण की प्रभाववत्ता को बहुत सधे ढंग से पकड़ते हैं । " कुलती उस दुग-रुवि में बैँधकर " का तरल सौन्दर्य-अंकन दर्शनीय है । मन किस प्रकार धीरे-धीरे आकर्षण की ओर उन्मुख होता है और आकर्षण किस त्वरा से उसको अपने अधीन कर लेता है, उसको शब्दों में निराला ने मूर्ते कर दिया है ।

तुलसीदास चित्रकूट यात्रा से घर लौट आते हैं । पत्नी के आकर्षण-यास में बैँधे उन्हें सृष्टि-व्यापी सौन्दर्य के मूल में उसी की मूर्ति दिखलाई पड़ती है । शयावादी कवि जीवन के छोटे-छोटे क्षुब्धों को भी किस प्रकार सार्वभौम रूप में प्रस्तुत करते हैं, यह निराला के इन तीनों चित्रों (४०, ४१, ४२,) में देखा जा सकता है । जो प्रकृति में जो भी है, वह रत्नावली से संपृक्त है । तुलसीदास रत्नावली को सृष्टि-रहस्य के रूप में देखते हैं, किन्तु उनकी दृष्टि में उसका शारीरिक आकर्षण प्रधान है । निराला उनके इस किम का सण्डन प्रस्तुत छन्द में बड़े उदात्त ढंग से करते हैं :-

जिस शुचि प्रकाश का सौर-काश
रुचि-रुचि में लुला, अशु भी लस
वह बैँवा हुआ है एक महसु परिक्रम से,
अविनश्वर वही ज्ञान भीतर ;
बाहर प्रम-प्रमरी को, मास्वर ;
वह रत्नावली-सूत्रर, पर बाह्य से ।

वह रत्नावली विश्व की सुत्रर है, पर बाह्य रूप से नहीं, उस आन्तरिक रहस्य है, जो संसार की रक्षा का कारण है। कुछ-कुछ त्रिसुर सुन्दरी की-सी परिकल्पना यहाँ पर है । " प्रम-प्रमरी " का प्रयोग कवि का अपना है । और किन्तु " आत्मा-जीव " (४०, " कुछ-स्वरित बाल " (४१) और मौलिक प्रयोगों की तरह जो भी आलोचक का शिखर होना पड़ा है । निराला के विविध

मौलिक शब्द-प्रयोगों, समास-रूपों से सीजते हुए श्री ब्रजकिशोर चतुर्वेदी ने बड़ी कड़ी, किन्तु अपक्व टिप्पणी प्रस्तुत की है - " जिस खड़ीबोली का रूप अनस्थिरता के वाग्जाल से निकलकर भारतेन्दु जी ने स्थिर किया, जिसको पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी जी तथा अन्य महारथियों ने परिमार्जित एवं नियंत्रित किया, निराला जी के 'तुलसीदास' में वही खड़ीबोली फिर से पूर्व काल के अनस्थिरता-अँवर में उधर-उधर बुरी तरह मटकने लगी ।" १

'तुलसीदास' काव्य का कौई भी प्रबुद्ध व्यक्तता इस निष्कर्ष से सहमत नहीं हो सकता । उक्त बालोचक की दृष्टि भाषा-वैज्ञानिक स्थिरता पर अधिक है, सही माने में सजीवात्मक काव्यभाषा पर कम । 'निरंकुशः हि कव्यः' से सैदान्तिक स्तर पर सहमत होकर भी व्यावहारिक रूप में उसकी ध्यान में नहीं रखा जाता, यह बालोचना के लिए एक विडम्बनामयी स्थिति है । निराला-काव्य में शब्द-प्रयोग की स्वच्छता लगभग हर जगह कथे की सघनता के लिए है (लगभग का प्रयोग उनकी काव्यभाषा के प्रति किसी अतिरिक्तामय दृष्टिकोण की संभावना को समाप्त करने के लिये है ।), पांडित्य-प्रवर्तन के अभिप्राय से नहीं । कवि ने 'प्रम-प्रमरी' का कथे टिप्पणी में किया है - प्रम में पड़े हुए लोग - संस्कृत भाषा की 'प्रम' वातुं मटकने, 'मूलने', 'बककर लगाने' का कथे देती है । स्वयं 'प्रमर' शब्द में मटकने की क्रिया का आभास निहित है । यहाँ 'प्रम-प्रमरी' के प्रयोग में संस्कृत वातुं 'प्रम' के कथे और 'प्रमरवृत्ति' (मटकाव) दोनों का सम्मिश्रण है । चूँकि प्रसंग भाषा के वाक्पण्डित जाल का है, अतः यह प्रयोग और सार्थक प्रतीत होता है ।

तुलसीदास रत्नावली के प्रति वास्तविक जो ही जीवन का केन्द्रीय तत्त्व मान बैठते हैं :-

उस प्रियावरण प्रकाश में बैव,
 सोचता, - 'सहज पड़ते यव सव ;
 सोपा की लिए जान्य बीअध' पर-बाहर,
 वह विश्व सूर्य, तारक-मंडल
 दिन, रात, मास, ऋतु वर्ण बपल
 बैव गति प्रकाश में हूँ एकलु कुवापिर ।'

एक-एक शब्द को कवि किस सावधानी से संयोजित करता है, यह उल्लेखनीय है। तुलसीदास का नारी के प्रति आकर्षण वास्तविक प्रेम नहीं, मोह है - 'प्रियावरण प्रकाश' - प्रिया का वास्तविक प्रकाश नहीं। ऐसा मोह-आविष्ट मन अगर यह सोच - सहज पड़ते पग सघ - तो कोई आश्चर्य नहीं। सांस्कृतिक ह्रास को ढँकते हुए पहले कवि लिख चुका है - 'अपनी ही मन की यों प्रति मन है झलता।' तुलसीदास की स्थिति इससे भिन्न नहीं है, और इस दृष्टि से उनका मोह पहले चित्रित देश-व्यापी चेतना के स्तर का ही प्रतिरूप है। प्रमित मन अपने आपको किस प्रकार तर्कों से संतुष्ट करता है, यह निम्न छंद में द्रष्टव्य है :-

बंध के बिना, कह, कहीं प्रगति ?
गतिहीन जीव को कहीं सुरति ?
रति-रहित कहीं सुख ? केवल दाति - केवल दाति ;
यह क्रम-विनाश ; इससे चलकर
जाता सत्वर मन निम्न उतर
हूटता बत में चेतन स्तर, जाती मति ।

तुलसीदास को मोह का बंधन ही सत्ता प्रतीत हो रहा है। मोह से रहित जीवन उनके लिए गतिहीन है। उनके तर्कों की चरम सीमा देखिए - 'रति-रहित कहीं सुख ? केवल दाति, केवल दाति,' - 'रति' शब्द यहाँ अपेक्षा की जो -झायाँ उद्भूत करता है, वे उसके अन्य पर्याय में से विवृत नहीं हो सकती थीं। 'रति' में शारीरिक चैष्टा, संयोग-भाव की जो व्यंजनाएँ हैं, वे तुलसीदास की साम्प्रतिक मोह-मरवस स्थिति से जुड़ जाता है। 'दाति' का प्रयोग भी शरीर-भुस की एकान्तिक महत्त्व देनेवाले तुलसीदास की इस मनःस्थिति के स्वरूप है। केवल दाति - केवल चत दाति की वास्तुति उनकी मिथुना तर्क-वृत्ति को बल देती है।

इसी प्रकार के तर्कों से अपने आकर्षण-भाव को संगत सिद्ध करते हुए तुलसीदास की स्थिति को कवि कामकैव के मादक चित्र द्वारा यथार्थ रूप में चित्रित करता है :-

सौचता कीन प्रलित-चेतन-
वे नहीं प्रिया के नयन, नयन ;

वह केवल वहाँ मीन-केतन, युवती में ;
 अपने वश में कर पुरुष-देश
 है उड़ा रहा ध्वज-मुक्तकेश ;
 तरुणी-तनु बालम्बन -विशेष, पृथ्वी में ।

प्रस्तुत छंद निराला के भाषा-प्रयोग का एक श्रेष्ठ उदाहरण है ।
 चेतना-शून्य मनुष्य मला क्यों सोच कि उसका मोह प्रेम है, सत्य नहीं । तुलसीदास
 नारी के जिन नेत्रों में लौकिक प्रभाव के दर्शन करते हैं, वे नेत्र वास्तविक ज्ञान के
 नेत्र नहीं हैं । वहाँ केवल कामदेव का वास है, जो अपने वासनामय रूप द्वारा मनुष्य
 को कर्षण-मय से विचलित करता है । शब्द-प्रयोग की सज्जाता देखिए - ' वह केवल
 वहाँ मीन केतन, युवती में । ' युवती में वह केवल मछली की ध्वजा वाला काम है,
 वहाँ मछली है, और ध्वजा-रूप केश हैं । तुलसीदास को अपनी ओर खींचकर रत्नावली
 में स्थित वह कामदेव उसके केश-रूपी अपनी ध्वजा उड़ा रहा है । तरुणावस्था के
 सघन वाक्प्राण की व्यंजना में यह प्रयोग सद्भाव है - ' तरुणी-तनु बालम्बन-विशेष,
 पृथ्वी में । ' युवती का शरीर कामदेव के लिए विशेष बालम्बन है ।

तुलसीदास के तर्कों का लौकिकतापन कवि इतने विस्तार में, विविध
 विधियों में प्रस्तुत कर रही है, यह भी ध्यानिप्राय है । लक्ष्य तुलसीदास नहीं है, लक्ष्य
 है - सांस्कृतिक चेतना से शून्य, विलासिता के गर्त में गिरी तत्कालीन जनता ।
 सावनीम स्तर पर हर दिग्प्रमित पंगु संस्कृति की सामियों का चित्रण निराला
 का लक्ष्य हो सकता है । बागे वे कहते हैं :-

वह ऐसी जो बुरा मुक्ति
 जीव के भाव की नहीं मुक्ति
 वह एक मुक्ति, ज्यों मिली मुक्ति है मुक्त
 जो जानबीध, वह दूर, ऊपर
 विश्व के प्राण के भी ऊपर
 माया, वह, जो जीव है सुपर संयुक्त ।

तुलसीदास की हठधारी के बुरा जो जीव की मुक्ति के लिए नहीं
 है । मुक्ति है निमित्त मुक्त हुए नहीं होती, उन्ही प्रकार तुलसीदास के भाव भी

मौल के लिये हैं, वे मुक्त नहीं हैं। वास्तविक ज्ञानालोक इस स्थूल भाव के परे हैं।

यत्नी के प्रति इतनी गहन आसक्ति से बड़े तुलसीदास के जीवन में एक मोड़ आता है। एक दिन रत्नावली का माई अपनी बहन को घर ले जाने के लिए जाता है। क्या के स्थूल केश का निर्वह वर्णन नितान्त टक्काली भाषा में कवि करता है। रत्नावली के माई का यह आत्मीय आदीप भाषा की रवानगी के कारण बहुत स्वभाविक बन पड़ा है :-

‘ हो गई रत्न किन्ती दुबल
चिन्ता में बहन, गई तू गल ?
मों, बापूजी, मामियों सकल पढ़ास की
है बिकल पैसों को स्वर
सहेलियों सब तानि देकर
कहती हैं, बेचा वर के कर, वा न सकी ।’

भाषा के एकान्तिक आभिजात्य के निकट ज्ञानामान्य से जुड़ी हुई भाषा के इस रूप का प्रयोग निराला के शिल्पगत दोहरे रचाव का चोत्कर्ष है। ‘ बल’ तानि देकर ‘ बेचावर ’ के कर ‘ की प्रयोग भाषा-शैलित्य के सूचक नहीं है, अपितु वर्ण्य-स्थिति और वर्णन की समानुरूपता के प्रतिफल है।

बहुत छोटे शब्द-प्रयोग भाषा की समाहार शक्ति में किन्ती वृद्धि कर देते हैं, इसका प्रमाण ६४वें छंद में ‘ कुन-शोमा ’ प्रयोग में देखा जा सकता है -

बोली मामी, लाना कुन-शोमा की।

रत्नावली के लिए ‘ कुन-शोमा ’ का यह बिंब उसके सीमाव्य, श्री की व्य-आधारें उपमृत करता है, और सम्य छंद को अपनी आभा से आलीकृत करता है। यहाँ कला-नेष्टा और सहजता का समन्वय उत्कृष्टनीय है, जिसके कारण रत्नावली की भाषा का यह प्रयोग प्राणिक वर्णन में संगठित हो जाता है, और बहुत बड़े बिंब का संकुच रूप प्रस्तुत करता है। उच्चों की प्रवण-शीलता से कर्तों में देती का कहती है।

मानव-हृदय में विरोधी भावों की एक साथ अवस्थिति के चित्रण की दृष्टि से छायावादी कवियों में प्रसाद सिद्धहस्त है। विशेषतः उनकी "सामायनी" में इस स्थिति के चित्र कहीं संख्या में हैं। निराला ने रत्नावली के मन में उठते दो परस्पर विपरीत भावों की टकराव में एक भाव की विजय का कड़ा संश्लिष्ट रूप निम्न बिम्ब में प्रस्तुत किया है -

उस प्रतिमा का, बाया तब तुल
मयाविगर्भित धर्म विपुल,
धुल बन्धु-भार से हुई बलुल हवि पावन,
वह धैर-धैर निस्सीम गगन
उमड़े भावों के धन पर धन,
फैला, ढक सघन स्नेह-उपवन, यह सावन ।

एक बीर रत्नावली अपने पति के प्रति सघन से भरी हुई है, दूसरी बीर पिता के परिवार की ममता भी उसे बाँधे हुए है। माई के उलाहते उसे बीर भी संकुचित कर देते हैं। अन्ततः परिवार की ममता विजय पाई। भावों के सावनकालीन बादलों ने रत्नावली के हृदय -रूपी निस्सीम गगन को धैर लिया। प्रिय के स्नेह का उपवन उन बादलों द्वारा ढक दिया गया। अन्तिम चार पंक्तियों की गतिशीलता में रत्नावली के बान्दीलित भाव सजीव ही उठे हैं।

रत्नावली अपने कन्या-धर्म की मयावि-भ्रष्टाई के लिए माई के साथ पितृ-गृह जाने को उद्यत हो जाती है। उसकी वांछित ग्लानि बीर उसके उन्मौक्त के प्रयास को कवि ने एक पौराणिक बिम्ब में रूपान्तरित किया है :-

जिस पुष्पही से निकली सघीण वह सीता,
लोक में उसी के बाण लीन -
निज मयावि पर सपासीन,

डॉ० प्रदिपा कुमारी ने इस बिम्ब की प्रसंग - प्रतिकूलता पर वापस प्रकाश की है - इस कंद में ग्लानि-वीरित रत्नावली की अस्तित्व की संवेक बनाने के लिए निराला ने सीता के मूनि-धर्म में विहीन होने का जो बिम्ब

प्रस्तुत किया है, वह प्रसंगानुरूप न होने के कारण कथ्य को उसकी संपूर्णता में रूपायित न कर उसे और अधिक उलझा देता है, फलतः कवि का कमीप्सित बिम्ब सहृदय के मन पर समानुरूप प्रभाव-कवि व्यक्त नहीं कर पाता ।^१

यह ठीक है कि इस प्रसंग में सीता के पृथ्वी में घोंसने का बिम्ब कुछ जटिल प्रतीत होता है, किन्तु रत्नावली के ग्लानि-भाव और मयादि-निर्वाह की सतर्क चेष्टा को बहुत गहरा रंग देता है । कामुकता के स्तर पर उतर आईं जुझीदास की वासक्ति और पूरे पितृ-कुल एवं पास-मड़ौस की वाङ्मय-पूर्ण प्रतिक्रिया की पृष्ठभूमि में रत्नावली की यह द्विधाग्रस्त स्थिति सामान्य से कुछ अधिक ऊपर उठ जाती है और इस दृष्टि से उसको व्यक्त करनेवाला यह पौराणिक बिम्ब सटीक प्रतीत होता है ।

ऐसे जटिल बिम्बों के बीच व्यक्ति का यह यरातल भी दर्शनीय है, जो विराटा की काव्य-माणा की विशिष्ट समाहार-शक्ति का प्रतीक है :-

लेते सौदा जब सहे हाट,
जुझी के मन बाया उचाट ;
सौचा, जब के किस घाट उतारें इनको ;
जब देखो, तब द्वार पर सहे,
उधार लाये हम, कहे बड़े !
दे दिया दान तो सहे पड़े जब किसकी !

रत्नावली के भाई को कौले वापिस घर भेजी के लिए जुझीदास किसी उपाय की तलाश में है, किन्तु उन्हें यह नहीं मालूम है कि रत्नावली कभी भाई के साथ उनकी कुपस्थिति में नहीं गई है । इस वास्तविकता की पृष्ठभूमि में जुझीदास द्वारा उपाय-कौशल की सोच ('सौचा, जब के किस घाट उतारें इनको') कहीं विनीतपूर्ण हो जाती है । माणा की यह कुहासिरवानी इस विनीत को गहरा रंग देती है ।

१) बायाबाद का काव्य-शिल्प, पृ. २६३

थर बाकर वस्तुस्थिति से जगृत होने पर उनके मायुक मन को ठस लगती है । पत्नी से दूरी बहुत कस हो जाती है, और इस दूरी में उसके प्रति आकर्षण और सघन हो जाता है । संगीत की तान का बिंब लेकर निराशा इस मनोवैज्ञानिक सत्य को व्यक्त करते हैं :-

वह बाज हो गई दूर तान,
खलि मधुर वह और गान,

तान के दूर होने पर गीत अधिक प्रिय लगता है, तुलसीदास का मन पत्नी के दूर हो जाने से मोह का अधिक अनुभव करने लगा । फलतः वे पत्नी के पितृ-गृह चल देते हैं । पति के इस अप्रत्याशित और अशोमनीय से रत्नावली का दुःख होना स्वाभाविक था । परिवार के सदस्यों की कानाफूसी और मामी के तीसरे व्यंग्य (" यह पहचान रत्न की ") ने उस दोगम में गलानि का भी समावेश कर दिया । रत्नावली की मानसिक स्थिति को कवि ने द्रौपदी के रूपक में बड़ी सटीक अभिव्यक्ति दी है :-

बोली मन में होकर कदाम
रक्सी, मयादा पुरुषोत्तम !
लाज का बाज मूषण, अकल नारी का ;
सींचता झोर, यह कौन और,
पैठा उन्हीं जो कम चीर !
झुगता, कब कंठ, नाथ, पौर सगढ़ी का !

इस ऊँद के 'कदाम' और 'अकल' शब्दों पर श्री प्रबुद्धिचोर चतुर्वेदी ने आपत्ति प्रकट की है :- 'कदाम' और 'अकल' व्यर्थ के शब्द ठूँसे गये हैं । 'कदाम' का अर्थ असमर्थ और 'अकल' का अर्थ न धक्केवाला किया गया है ।^१

किन्तु यह आपत्ति अंगत है । रत्नावली की विवशता को व्यक्त करने के लिए 'कदाम' शब्द का प्रयोग ठूँसा है । इस मायुक स्थिति का सामना करना नव-वर्णिनीता रत्नावली के लिए एक समस्या है । 'मयादा पुरुषोत्तम'

१) आधुनिक हिन्दी कविता की भाषा, पृष्ठ ६७

का संबोधन मयादा-हरण के प्रसंग में सर्वथा उपयुक्त है । नारी का लाज का मूषण जटुण्ण रहे, यही उसकी कामना है । रत्नावली किंकीव्यविमूढ़ है, तुलसीदास के मन में कौन-सा चोर पैठा हुआ उनके वस्त्रों को लींच रहा है ? टिप्पणी में इस रूपक को इस प्रकार स्पष्ट किया गया है - ' मोह का चोर दुःशासन है, रत्नावली द्रौपदी है, जिसका चोर लींचा जा रहा है ।'^१

श्री ब्रजकिशोर चतुर्वेदी इस व्याख्या से अंतुष्ट होकर निराला के भाषा-प्रयोग पर वादीप करते हैं - ' ऐसे कश्चित्, तो बेहतर लीना कि शायवादी का कवि दुःशासन है, भाषा द्रौपदी है, जिसका चोर लींचता चला जा रहा है ।'^२

वस्तुतः लाज-हरण के प्रसंग में द्रौपदी के चोर-हरण का रूपक बिल्कुल सटीक है, अतः इस वाच्य पर निराला या शायवादी का व्यमाणा पर लींच-तान का आरोप लगाना समीचीन न नहीं है ।

अन्य-कदा में तुलसीदास रत्नावली का एक नवीन रूप देखते हैं :-

कवि-रुचि में धिर कलकता रुचिर
जो, न था भाव वह कवि का स्थिर
बहली उल्टी ही बाण रुधिर-धारा वह,
लल-लल प्रियतम-मुख पूर्ण हनु
लहराया जो उर-धनु विन्दु,
विपरीत ज्वार, क-विन्दु-विन्दु द्वारा वह

एक चोर तुलसीदास का वाचक-अवश भाव है, दूसरी चोर रत्नावली का तीव्र मानसिक उद्वेगन है । ' बहली उल्टी ही बाण रुधिर-धारा वह ' उसके उद्वेगन को मूर्त कर देता है । बाण उर-विन्दु में प्रिय-हनु के दर्शन से विपरीत ज्वार उमड़ रहा है, वहाँ बहिन है, किम्वयता नहीं । विब-विधान का परंपरित रूप लेकर भी कुछ कवि कि प्रकार उसे नये संदर्भ से आलोकित कर देता है, यह प्रस्तुत रूप में देता जा सकता है । हनु चोर विन्दु का परंपरागृहीत रूप लेकर निराला विपरीत ज्वार के सटीक आरोपण द्वारा अपने मन्तव्य-मोह को

१) तुलसीदास, पृ० ८८

२) वाचनिक हिन्दी कविता की भाषा, पृ० ८९

निरस्त करने को कटिबद्ध रत्नावली के प्रसर व्यक्तित्व के अंन - में द्रुतकाम होते हैं ।

तुलसीदास इस नवीन रूप को देखते मर रहे, समझ नहीं पाते, उनके मानस में अभी भी रूप का वाकणी ही अन्तर्व्याप्त है । रत्नावली ने अपने आपको संकल्पबद्ध कर लिया है, उसका स्थूल रूप एक विराट् सूक्ष्मता में परिणत हो जाता है :-

बिलरी छूटीं शफरी ऊलें,
निष्पात नयन - नीरज पलकें,
मावातुर पृथु उर की छलकें उपशमिता;
निःसंकल कैवल ध्यान - मग्न
बागी योगिनी वरूप-लग्न
वह लड़ी शीर्ण प्रियमाव -मग्न निरुपमिता ।

सूक्ष्म स्तर पर स्त्री के बागवण का यह चित्र संपूर्ण वायुनिक काव्य में दुर्लभ है । शक्ति-उपासक निराला इस प्रसर व्यक्तित्व के अंन के लिए सर्वथा समर्थ थे । वे रूप को ही नहीं, अस्म को भी पकड़ लेते हैं । माव-शून्य, निस्संलग्न रत्नावली बिना किसी सहारे के सत्य की साधना में लीन है । तुलसीदास के चंचल मन के सम्मुख रत्नावली का यह विराट् योगिनी रूप द्रष्टव्य है - वह लड़ी शीर्ण प्रिय माव -मग्न निरुपमिता । स्वर में कर-कर जीवन भर कर रत्नावली पति को प्रबोधित करती है :-

‘ धिक् ! बाए तुम यों बनाहूँ,
वो दिया भ्रष्ट कुल-मम धूत
राम के नहीं, काम के धूत कलहार ।
हो बिके जहाँ तुम बिना वाम,
वह नहीं और कुछ चाह-वाम ।
कैसी शिदा, कैसी विराम पर बाए ?

कौरे देखादियों पर यह बीदा व्यंग्य है । ‘राम के नहीं काम के धूत कलहार’ में धूत शब्द तुलसीदास की निष्पक्षीय वाचना-वृत्ति की व्यंजना करता है । ‘धूत’ ही यह है - क्षुब्ध, पराधीन - उनका स्वतंत्र

व्यक्तित्व नहीं रहा । तुलसीदास रूप के इस अरूप-परिवर्तन से स्तब्ध हो जाते हैं ।
उनके बान्तरिक सुप्त संस्कार जागृत हो उठते हैं और तब उनकी दृष्टि रत्नावली
के रूप में तेज-भूज के दर्शन करती है :-

देखा, बामा वह न थी, वनल प्रतिमा वह,

इसके पूर्व, प्रकृति-दर्शन से प्रभावित तुलसी-मानस का ऊर्ध्व
संचरण नारी के कामिनी रूप से अवरुद्ध हो गया था । तब उन्हें रत्नावली में
‘ बामा ’ का रूप दृष्टिगोचर हुआ था :-

बामा इस पथ पर हुई वाम, सरितोपम !

और वन नारी-उद्बोधन से उत्प्रेरित उनकी धेतना को
वही ‘ बामा ’ ‘ वनल-प्रतिमा ’ प्रतीत हुई । यह एक सुखद विहम्बना है कि नारी
का मोह उन्हें कर्षव्य से विचलित कर बैठा था और वन उसका तेजदीप्त व्यक्तित्व
उन्हें ऊर्ध्व दृष्टि प्रदान करता है । पत्नी की सरस्वती रूप में वे देखते हैं । इस
तरह की विराट् कल्पना ‘ राम की शक्ति-भूजा ’ में पर्वत में पार्वती रूप की
अतारणा द्वारा उद्भूत हुई है । इस दिव्य भाव के फलस्वरूप तुलसीदास एक बार
फिर ऊर्ध्व-संचरण करते हैं :-

दृष्टि से भारती की बँध कर

कवि उठता हुआ कला ऊपर ;

केवल बम्बर - केवल बम्बर फिर देता ;

धूमयमान वह धूम्य प्रहर

धूमर समुद्र शशि-ताराहर,

सुकता नहीं क्या ऊर्ध्व, अवर दार-रैता ।

इस ऊर्ध्व दौत्र का अनुभव धूमयमान धूम्य के समुद्र के अनुभव
से जुड़ा हुआ है । सीमावर्ती के अवसान का बड़ा मार्मिक रूपान्तरण शब्दों में कवि ने
किया है । ‘ केवल बम्बर ’ की वास्तविक विराट्-भाव के अन्त के लिए अनुकूल है ।
रंगीन शब्द-कण्ठों का एकान्त लीप इस बात का सूचक है कि कवि ऊर्ध्व-संचरण
के अनुभव से बड़ा गहरा तादात्म्य स्थापित कर चुका है, वह शब्दों की रंगीनी

में सुदमानुभावों का मिथुयामास नहीं प्रस्तुत कर रहा है । जुलसीदास की मुक्त स्थिति का अनुभवपरक वक्ता निम्न छन्द में हुआ है :-

थे मुँदे नक्त, ज्ञानोन्मीलित,
कलि में सौरभ ज्यों, चित्त में स्थित ;
अपनी असीमता में अवसित प्राणाश्रय ।
जिस कलिका में कवि रहा बंद,
वह बाज उसी में झुली मंद,
भारती-रूप में सुरभि-बंद निष्प्रक्रय ।

उनके बाह्य नेत्र मुँदे हुए थे, पर ज्ञान-नेत्र जाग्रत थे । प्राणों के तादात्म्य को संवेद्य बनाने के लिए कली में निहित सौरभ की उपमा सटीक है । उनकी सरस्वती के मुखरित होमों का कंकन बड़ी सुकुमार रीति से हुआ है । यह जागरण संपूर्ण जाग्रत की प्रभावित कर देता है, एक अनोखा मुक्ति-भाव उद्भूत होता है । शब्दों में भी आन्तरिक उत्साह का स्पंदन हो रहा है -

बाजी बहती लहरें कल-कल
जागे मावाकुल शब्दोच्छल,
गूँजा जा का कानन-मण्डल, पर्वत-तल ;
धुना उर कृण्वियों का ऊना
धुनता स्वर , हो हर्षित धुना,
बासुर भावों से जी मूना, था निश्चल

जागरण के प्रभात का विन्न कवि की मौलिक कल्पना से

स्फुरित है -

जागी जागी जाया प्रभात,
बीसी बह, बीसी कब रात,
फरता भर ज्योतिर्विश्व प्रपात पूवर्षित ;
बौंधी बौंधी किरणों पैल ;
ऐक्यहीन है क्षणिकजीवन,
बासी फारस की ज्योतिर्विनि मणिमा कल ।

भारत का सांस्कृतिक जागरण जैसे इन शब्दों में समाहित हो गया हो । पूर्वार्ध के ज्योतिर्मय प्रपात फटने में चेतना के स्फुरण की व्यंजना है । ' बौधौ, बौधौ, किरणें चेतन ' बड़ा सुन्दर प्रयोग है - जैसे कवि इंगित करता है कि सज्जनशील जीवन चेतना को अपने भीतर वात्सलात् कर ले । बागे जड़ और चेतन के संघर्ष में चेतन की विजय को कवि ने पूरे आत्मविश्वास से व्यक्त किया है :-

होगा फिर से दुर्घर्ष समर

जड़ का चेतन से निश्चासर,

' रामचरितमानस ' में वर्णित राम तथा रावण के रूप में दो संस्कृतियों - चेतन और जड़ - के संघर्ष की व्यंजना है । इसी संदर्भ में निराला जैसे कवि - कर्म की चरम परिणामिता को भी स्वर देते हैं । कौरी तुलसीदास, कौरे कला-विभव से ऊपर उठकर कवि को अपनी सज्जना में विश्व-जीवन की चेतना को मुखरित करना है । अनुभव और भाषा की एकस्यता के उदाहरण-स्वरूप ये दो पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं :-

निश्चेतन, निब तन मिला विकल

हलका शत-शत कल्मष के हल

बहतीं जी, वे रागिनी सकल सौदंभी ;

यहाँ शब्दों के बेरोक बहाव में जैसे सञ्मुख चेतना का उत्सव प्रवाहित हो रहा है, जी हल की रागिनी के प्रवाह को अरुद्ध करनेवाला है । बागे इसी प्रसंग में कवि एक प्रमथिष्णु विभव प्रस्तुत करता है -

तन के कमाज्दी रे तार-तार

जी, उन पर पड़ी प्रकाश-बार ;

जल-बीणा के स्वर के बहार रे, जागी ।

' चेतन-जाल के सर से बिज कर बहने लगी विषर कवि ' जाग गया है। इस जागरण के फलस्वरूप ' तन के कमाज्दी तार-तार ' पर प्रकाश की किरणें पड़ गई हैं । जीवन के स्पर्धन से जीत-प्राप्त इस जल-बीणा के तारों से कवि (जी नव-जीवन का प्रतीक है) जी-रागिनी निपुण होनी ।

तुलसीदास काव्य में 'तम' शब्द का कवि ने कई प्रकार से उपयोग किया है - 'तमस्तूय' 'तम की तुरही (छंद सं० १) 'तम का वासव' 'तम की मधिरा (छंद सं० ३१) 'तम के क्माज्य तार-तार' - 'तम के न भाजै न यौन्य तार-तार (प्रस्तुत छंद में) । विनोद नवात्मी ने रूपक की प्रकृति पर विचार करते हुए बड़ी संगत बात कही है कि रूपक उन वस्तुओं को कहा जा सकता है, जो हमारी भाषा के विद्यमान मूलभूत शब्दकोश में पहले से प्रयुक्त नहीं हुई हैं।^१

'तम' के इन विविध रूपकात्मक प्रयोगों को हम लें, तो यही बात पार्यंग । सामान्य शब्दकोश में न तो तम की तुरही जैसा प्रयोग है, न तम का वासव और न ही तम के क्माज्य तार तार का । लेकिन सामान्य भाषा की तुलना में ये छायात्मिक प्रयोग कब की कितनी गहनता और विस्तार देते हैं, यह उल्लेखनीय है । एक 'तम' शब्द निराळा द्वारा प्रयुक्त इन विविध संदर्भों में विविध कथे - छायाएँ उद्भूत करता है । वैसे भी 'तम' शब्द कथे की दृष्टि से इतना लचीला और व्यापक है कि उसमें कवकार, पतन, तमसत्व, राहु, ज्ञान, वासना, मोह - का समावेश हो जाता है । इस रूप में इन विविध कथे-छायाओं का पीछा 'तम' का दूसरा पक्ष 'तम' कवकार 'नहीं कर पाता । 'तमस्तूय' में कवकार के विजय-जय का चित्र है, 'तम का वासव' में कुमारी, विरासिता, वासना की छायाएँ हैं, 'तम के क्माज्य तार तार' में गहन कवकार-सूक्ष्म स्तर पर पंजीभूत ज्ञान की पुनर्विचार शक्ति - की व्यंजना है । 'तम के क्माज्य तार तार' शक्ति में क्माज्य और तार-तार शब्द विश्लेषणीय है । 'क्माज्य' में जड़ीभूत हो गए कवकार की गहरी व्यंजना है । 'क्माज्य' का निजीवात्मक प्रयोग स्व क्माकी के मातृ को कह देता है । 'तार तार' में भी वह व्यंजना है कि पूरी बीणा में कहीं भी स्पंदन का अवशेष नहीं है, उसके छारे तार मौन हो गए हैं । यह वास्तु ('तार तार') निराळा की बड़ी प्रसिद्ध शक्तियों की याद दिला देती है :-

1. A metaphor is thus a set of linguistic directions for supplying the sense of an unwritten literal term. (This is why metaphor can 'say' things not provided for in the existing literal vocabulary of our language.) We should note that metaphor directs us to the sense, not to the exact term.
THE LANGUAGE PORTS USE. p.59.

डूढ़ जटा-मुकुट, ही विपर्यस्त, प्रतिलट से लुल
फैला मृच्छ पर, बाहुओं पर, वक्रा पर, विपुल ।^१

राम के जटा-मुकुट उनके शरीर पर फैल गये हैं, इस फैलाव को चित्रात्मकता और सघनता देने के लिए कवि ने शरीरावयवों का पृथक्-पृथक् उल्लेख किया है - मृच्छ पर, बाहुओं पर वक्रा पर, विपुल । ठीक इसी प्रकार 'तार तार' के प्रयोग में व्यंकार के प्रसार को बल मिला है । इस निविड वृत्तान्तकार है उत्तीर्ण होती कवि-बाणी को उद्गीर्णित करते हुए निराला एक गहरी बात कहते हैं -
ये भीत विश्व को रुको, दान फिर माँगो ।

कवि यहाँ सही मान में उदार संस्कृति का रूप प्रस्तुत कर रहा है, वह संस्कृति, जो पहले देकर तब कुछ लेती है । पतन की गहरी परभाव और उसके विस्तृत चित्रण के निष्ठ सांस्कृतिक दामता की यह कल्पना वही कवि कर सकता है, जिसने बोरी मायुक्ता और आवेशपूर्ण नारेबाजी से ऊपर उठकर बड़ी सूक्ष्मता से संस्कृति की पुष्ट धेतना का अनुभव किया हो । 'तुलसीदास' के संदर्भ में निराला की इस उपलब्धि का सही मल्यांकन डॉ० रामरत्न मटनागर ने किया है — 'पतनीन्मुख संस्कृतियों' लेती ही अविक है, देती कुछ नहीं । यह विषम स्थिति होती है । कवि इस विषम स्थिति से राष्ट्र को उबारना चाहता है ।^२ इस अविवलित संकल्प के बाव तुलसीदास रत्नाकरी से विदा माँग कर बालीक का प्रसार करने के लिए विश्व-जीवन में सम्मिलित होते हैं । वे अपनी पत्नी का जो मध्य चित्र अब देखते हैं, उसमें जो उनके बागामी और गौरवपूर्ण जीवन की कलक है । निराला ने 'शीतलञ्छाय सांस्कृतिक सूर्य' के अस्तमित होने से काव्य का प्रारंभ किया था, उसकी समाप्ति 'पुष्कल रवि - रेखा' के चित्र में होती है ' जो काव्य की संस्मरणगत रक्ता का सूक्त है, और जो 'राम की शक्ति-भूषा' के विधान से सद्यः तुलनीय है ('रवि कुवा अस्त' : 'हीनी अब हीनी अब ---'))

कल संवरण बार बार,

हर में परिचित वह मूर्ति पुनः

जागी विश्वात्म मणिमकर, फिर देता -

१) राम की शक्ति-भूषा

२) निराला और मटनागर, पृ० ३०४

संकुचित, लौलती श्वेत पटल
बकली, कमला तिरती सुल-जल,
प्राची-दिगत-उर में पुष्कल रवि-रैला ।

इस छायाणिक वर्णन में कवि ने जैसे व्यक्तित्व के विस्तार, संस्कृति की चेतना, जागरण की ज्य-यात्रा को समेट लिया है । इतने सूक्ष्म स्तर पर, कविता के अनुभव को दात किये बिना, व्यक्तित्व के विघटन और उन्मथन का यह सांगोपांग निवृद्ध निराळा के अनुभूत निर्माण-सौन्दर्य और शक्ति का प्रतीक है ।

(" कुङ्कुमुता ")

“ गीतिका ”, “ राम की शक्ति-भूजा ”, “ कुङ्कुमुता ” के भाषागत वाग्मिवाच्य के बाद “ कुङ्कुमुता ” की ठेठ शब्दावली पर वाधारित वाग्मिक रचना निराळा-काव्य-और साथ ही वाचुक्ति हिन्दी काव्य-का एक सुन्दर वाक्य है, जिसमें काव्यभाषा को समस्त वाग्मणी से मुक्त कर अधिक स्वायत्त, वात्सल्य और व्यर्थग्राही बनाने की पहली महत्वाकांक्षी और साहसिक कोशिश है । पिछली तीनों रचनाओं में सकेनात्मकता को विकसित करने के लिए शब्दों के तत्सम रूपों को गहन अव्यक्तता के बल पर, रखने की प्रवृत्ति है, और पराकाष्ठा पर पहुँची हुई इस प्रवृत्ति की दाति-भूति “ कुङ्कुमुता ” करता है । “ दाति-भूति ” शब्द का प्रयोग इन रचनाओं के वाग्मिवाच्य — जो वस्तुतः सकेनात्मक है — की कल्पना करने के उद्देश्य से नहीं किया गया है, वरन् कवि की सीमा पर वाक् तत्सम शब्दावली के प्रयोग — फिर भी ही वह कितना भी स्मरणीय क्यों न हो — पर नियन्त्रण रखते हुए, और इस प्रकार काव्यभाषा की गतिशीलता प्रदान करते हुए वाग्मिक के सामान्य बराबर की कल्पना को प्रकाशित करने के लिए किया गया है ।

“ कुङ्कुमुता ” का भाषा-प्रयोग निराळा के ऐतिहासिक काव्य के

माणागत आदर्श का विलीन होता हुआ भी उसका विरोधी नहीं कहा जा सकता, जैसा कि दूधनाथ सिंह ने 'कुसुममुता' की माणिक संरचना का तड़िया विश्लेषण करने के बाद जूझ - कदाचित् पुराण-शैली का आश्रय लेने के कारण - उसके नए शब्द प्रयोगों की प्रशंसा करते हुए कहा है - 'यह जुनीती या शब्द-संसार से यह संघर्ष और यह विजय अप्रतिम है, क्योंकि यह संघर्ष दूसरों की अपेक्षा अपने ही द्वारा जीवित, आविष्कृत और सफलतम रूप में प्रयुक्त शब्द-बंध के विरुद्ध है।'^१

सच तो है यह कि जब किसी कवि में एक ही काल में या विभिन्न कालों में - माणा के विविध स्तर कार्यशील दिखाई देते हैं, और साथ ही उन विविध स्तरों में संवेदना के लिहाज से आन्तरिक अनुशासन निश्चित रहता है, तो यह सीमित दायरे में न बैठकर अपना उन्मुक्त प्रसार करनेवाली उसकी प्रतिभा को सूचित है। विज्ञान की सामान्यतः विरोधी प्रकृति की तुलना में साहित्य की इस संपृक्त को ध्यान में रखने पर निराला के आरम्भिक कैलसिकल काव्य और 'कुसुममुता' में परस्पर विरोध नहीं प्रतीत होगा, वरन् यथाथ (यहाँ यथाथ के सीमित एवं सामान्यता-मग्नता के बजाय उसके व्यापक एवं-समृद्धी वास्तविकता - से वाक्य है) की पकड़ के रूप में दोनों एक दूसरे से पूरक सिद्ध होंगे।

एकबारगी इस कथन में विसंगति प्रतीत हो सकती है, लेकिन वास्तव में 'कुसुममुता' अपनी विषय-वस्तु और माणिक संरचना में कवि पूर्ववर्ती महत्वाकांक्षी प्रयोग 'तुलसीदास' की याद दिला देता है। 'तुलसीदास' में जीवित संस्कृति की सुरक्षा की समस्या है, उसके उदात्त-सूक्ष्म मूल्यों में केन्द्रीकरण का प्रश्न है, और उसी के अनुसृत संस्कारशील शब्दों की कथे-गरिमा को लोचनीन कर प्रस्तुत करने की रचनात्मक वाञ्छुता है। 'कुसुममुता' में काव्य के परंपरित मानदण्ड के अनुसार जीवित और इसलिए एक कवि के लिए - जो प्रतिष्ठित भी हो - सतरनाक जुनीती के रूप में नाम से ही नगण्य, 'कुसुममुता' कभी नगण्य वस्तु की अवतारणा है - माणिक आविष्कार के सभी उपादानों - सुधार शब्दावली पुनरावृत्ति, लोकार्क्य - की रचनात्मक वक्रीता के साथ। निश्चय ही उसके

१) 'कुसुममुता', काव्य आविष्कार में मुक्ति, पृष्ठ ३२।

प्रणयन का साक्षर बधिर विश्व के कानों में बारबार अपना राग भरनेवाला निराला का विराट् बाधल व्यक्तित्व' कर सकता था । ' कुकुरमुत्ता ' में सामान्य-वर्गकेन को उसकी सारी क्षुब्धताओं विशालताओं के साथ निराला ने उधाड़ा है, और जीवन की पुनर्रचना की कोशिश में जो माणा प्रस्तुत की गई है, वह उपेक्षात जनसामान्य के जीवन से रची गई है । माणिक संरचना की दृष्टि से ' तुलसीदास ' और ' कुकुरमुत्ता ' अपने विरोध में समान है ।

प्रयोगशील कवि ने व्यक्ति के स्तर पर कवि के जिस धर्म को उद्घाटित किया है, वह इन पंक्तियों में देखा जा सकता है -

हमको न ब्रह्मरत बाज देववाणी की, हम खुद ढाँगे
जीवन की मट्टी में माणा, जी चाहें रूप बना लें ।

(तारसप्तक : अपने कवि हैं कविता - मारतमूषाणा
कृपाल)

जीवन की मट्टी में निर्मित माणा की शुरुवात ' कुकुरमुत्ता ' के साथ होती है । हास्य और व्यंग्य के वावरण में कुहरीली और शायद झील्लि स्नाय के कारण अधिक जोरदार ' कुकुरमुत्ता ' की रचना व्यक्तित्व है । इस दृष्टि से निराला के समानधर्मी कवि सुमित्रानन्दन पन्त द्वारा निराला-काव्य का उत्कृष्ट, मध्यम और साधारण कौटिल्य में विभाजित ' और ' कुकुरमुत्ता ' के लिए उनका यह कथन-उनकी (निराला की) कुकुरमुत्ता की रचना अधिकतर उनके मन की कुण्ठा तथा तिकता की ही परिचायक है - सही है ।

' कुकुरमुत्ता ' का रचना-विधान बेबीड है । एक नव्याय की बाड़ी में अनगिनत कुली (किन्ने फारस के मुलाय की हैं) के बीच मन्ने में चुपा देकर उसे जो कुकुरमुत्ता पर कवि की नजर पड़ती है और उसके माध्यम से वह साधारण , महत्त्वहीन और उपेक्षात को उसकी पूरी सच्चाई में व्यक्त करता है । इस जीवन के मूठ में निश्चित्य क्या था करुणा न होकर परपूर स्नाय और विनीत

१) हायाबाव : पुस्तकालय, पृ. ६३ ।

२) वही, पृ. ६६ ।

(जो वाद्यनिक माव-बीध का वैशिष्ट्य है) का संयोग है। जारम में कवि का पैना वर्णन देखा जा सकता है -

एक सपना जा रहा था
सोंस पर तरुजीब की,
गोद पर तरतीब की ।

इस तरुजीब-तरतीब के आगे वापिजात्य के सूचक विविध फूलों का उल्लेख है, जो नव्वाब की बाड़ी में अपने आप उगे नाग्य कुसुमुत्ता की वात्म-निर्मिता और ठेठपन को रंग देते हैं । बाड़ी के इन फूलों की सपाट वर्णनात्मकता ' कुसुमुत्ता ' काव्य की सौंदर्य गद्यात्मकता का प्रतिकूलन है, वह कौरी इति-वृत्तात्मकता का पोषण नहीं करती । कौसिकल शैली के उत्कृष्ट प्रणेता निराला ने कुसुमुत्ता की ठेठ पैसी अकड़ की गत्यात्मक कलाकार के समूच वात्मविश्वास के साथ अभिव्यक्त किया है -

बाया मोसिम, खिला फ़ारस का गुलाब ,
बाय पर उसका पड़ा था रोबोदाव ;
वही गंद में उगा देता जुवा जुता
पहाड़ी से उठे-सर ऐठ कर बोला कुसुमुत्ता -
कै, घुन के, गुलाब
मूल मत जी पाई कुसु, रंगोबाव
बुन जुता ताप का तून वशिष्ट
ढाल पर इतराता है कैपीटालिस्ट ।

यहाँ माणिक संरचना के दो रूप प्रष्टव्य हैं, फ़ारस के गुलाब का वकन फ़ारसी-उर्दू शब्दों के वापिजात्य में जुवा है, और ' नाग्य ' कुसुमुत्ता शब्दों के ठेठ प्रयोग में सबीब हो उठा है । ' कै ' और ' घुन के ' के तिरस्कार-सूचक संबोधनों में निश्चित ठेठ अंदाज ऐठकर बोलेजाते कुसुमुत्ता का सीधा भिक्षण संभव करता है । ' वशिष्ट ' संबोधन की लक्ष्यता ' कैपीटालिस्ट ' के कौड़ी संबोधन के साथ भिन्नकर वही विनोदभाव की मुष्टि करती है । गुलाब-सूचक स्तर

तत्सम शब्दों पर आधारित कौय की उत्तरकालीन काव्यभाषा की सवैनात्मकता को सराहते हुए डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने तत्सम शब्द-प्रयोगों पर आधारित निराला की सवैनात्मक काव्यभाषा की समकक्षता में उसे स्थान दिया है, जो सही हो सकता है। लेकिन जब वे कहते हैं - 'छायावादी काव्यभाषा में निराला की शक्ति-सामर्थ्य सब से गहरी थी, पर उच्च तत्सम शब्दावली-प्रधान भाषा की अपने आप में सीमाएँ भी थीं, जिनका अतिक्रमण करना परवर्ती-कवि को अपने सवैनात्मक संवरण के लिए जरूरी मजबूर हुआ -' तो इस कथन का अंतिम अंश मान्य नहीं प्रतीत होता। तत्सम शब्दावली-प्रधान भाषा की सीमाओं का अतिक्रमण परवर्ती कवि को नहीं करना पड़ा, उसके पूर्व स्वयं इस तत्सम शब्दावली के कुशल प्रणेतृ ने ही उसका अतिक्रमण कर दिया था। 'कुहरमुखा', 'नये पहे' और उनके सार्थ अणिमा' की अनेक कविताएँ इस बात का प्रबल साक्ष्य हैं। इसीलिए यह कथन कुछ अतिरंजित-सा लगता है - और कौय की वैष्टता इसमें है कि अपने नये ढंग से सवैनात्मक शक्ति विकसित करके वे निराला से कुलनीय हो जाते हैं।^१

वस्तुतः निराला की विक्सनशील भाषा केतना तत्सम और तत्सम दोनों शब्दावली पर आधारित काव्यभाषा के प्रणयन में समान और सहज रूप से बढा रही है, जिसके फलस्वरूप 'प्रमापूर्य', 'तमस्तूर्य', 'स्वप्नसंस्कारागर', 'कल्पनात्सार', 'तम के क्वाण्ये रे तार-तार' (रुख्मीदास) और मरपूर संस्कार-शील शब्दों में कवि ने सांस्कृतिक चेतना को मूर्त कर दिया है, और दूसरी ओर 'पेट में डेढ़ पेल ही बूँद ज्यों पर लकड़ प्यारा' जैसी नितान्त वीक्षित मानसिकता की परिचायक शब्दावली में भाषा और तत्सम का सीधे रचनात्मक रिश्ता स्थापित किया है।

गुलाब की कथना के बाद 'कुहरमुखा' अपनी विशिष्टता का ज्ञान करता है -

मैं तुझको मैं बड़ा

देखू बाहिरत और जै-पे पर बड़ा

१) कौय और आधुनिक रचना की समझ, पृष्ठ ६१।

वीर अपने से उगा मे
 कलम मेरा नहीं लगाता
 मेरा जीवन बाप जगाता

कलम का यह बेलास कंदाज़ अनुपेक्षाणीय है, जिसमें शब्दों की सपाटता में व्यक्तित्व पैदा कर दिया गया है। सामान्य जन की आत्मनिर्भरता को छू देते हुए कुङ्कुमुता का वीरत्व- जो आत्मविश्वास कहना अधिक उपयुक्त होगा- माया में उभर उठा है :

तू है नकली, मैं हूँ मौलिक
 तू है बकरा, मैं हूँ कौलिक
 तू रेंगा वीर मे कुला
 पानी मैं, तू कुलकुला

‘तू है नकली, मैं हूँ मौलिक’ की ललकार सामान्य-साधारण की स्वनिर्मित शक्ति को स्वर देती है, जिसमें स्थायित्व की प्रतीति ‘पानी, मैं, तू कुलकुला’ के बिंब द्वारा होती है।

कुङ्कुमुता का अपनी तारीफ़ के पुल बाँधता है, तो अजीबोगरीब स्थिति उत्पन्न होती है। दृष्टि-व्यापी विस्तार में वह अपने को विष्णुमान मानता है। ब्रह्म का हाता, मारुत का हथ, महाब्रह्म का पैराकूट, विष्णु का सुदर्शन चक्र, क्रीडा की मयानी, राम का वनुष, कलराम का छ - सभी में उसकी सत्ता अन्तर्ध्यात है, हल्ला ही नहीं -

सुख का दूर मैं हूँ मेरी
 बौद मेरी छान का।

वक्तव्य, मृगीक, दली, संगीत, साहित्यमाया- मरु यह कि दुनिया की हर चीज़ उसके प्रभाव-क्षेत्र में है। ऐसे कर्मों में कवि की निरीक्षण-शक्ति प्रकट है। कुङ्कुमुता के इस दृष्टि-व्यापी महत्व को स्थापित कर वह क्या कहना चाहता है, यह एक विवादास्पद प्रश्न रहा है। ऊपरी दृष्टि है बल पर तो कुङ्कुमुता की इस उन्नी-बीड़ी छान में निरक्षरता की प्रतीति होती है ;

किन्तु इसकी व्यंजनाएँ गहरी हैं। एक स्तर पर यह कवि की अद्वैत दृष्टि हो सकती है, जिसकी कारण वह सभी वस्तुओं- छोटी बड़ी - के मूल में कुत्तरमुत्ता की देखता है, और इस तरह काव्य के स्तर पर सामान्य-साधारण की सार्वभौम प्रतिष्ठा संभव हो पाती है। दूसरे मोड़ पर निराला जैसे यह ध्वनित करते हैं कि सामान्य-साधारण कितना मुक्त होता है, आत्म-प्रशंसा का इच्छुक होता है और इस रूप में कुत्तरमुत्ता के अतिरंजित महत्त्व का अंजन कर प्रकारान्तर से वे उसे उसकी कड़बौली के कारण उपहासास्पद भी सिद्ध करते चलते हैं। कुल कहना यह है कि युग-दृष्टा कवि की भौति निराला इस कविता में जन-साधारण की शक्ति को उसकी पूरी नग्नता और पूरे विस्तार में प्रस्तुत करते हैं।

बीच-बीच में व्यंग्य के गहरे छींटे पूरी कविता में एक विनोदपूर्ण वातावरण की क्रायन किये रहते हैं :

कहीं का रौंड़ा कहीं का पत्थर
टी० एस्० एलीयट ने जैसे दे मारा
पढ़नेवालों ने भी ज़िार पर रक्त कर
हाथ, कहा, " छिन्न किया जहाँ छारा "।

प्रस्तुत पंक्तियों में विस्थापित प्रयोगकर्ता कवि एलीयट और उसके अन्वयमूर्तों पर बड़ा करारा व्यंग्य है। 'जैसे दे मारा' और 'जिार पर रक्त कर हाथ' की व्यंजना प्रुष्टव्य है। तथाकथित प्रोग्रेसिव की 'बीसीली कलम' पर भी काटता हुआ व्यंग्य किया गया है :

जैसे प्रोग्रेसिव का कलम छिन्न ही
रोका नहीं रुकता बीस का पारा।

और कहीं 'पिडुवी' तथा 'बाब' का साथ-साथ प्रयोग कभीसे वैचित्र्य और हास्य की दृष्टि करता है :

पहले के ही बीच के या बाब के
पहले के पिडुवी के, हीं या बाब के।

‘झुरमुठा’ के दूसरे सण्ड का चारों नक्काब के बाग के बाहर पड़े म्फोपड़ों की दीन दशा के वर्णन से होता है। निम्नवर्गीय मनुष्यों के दयनीय जीवन को वर्णन में प्रामाणिक बनाने के लिए उसी से घिरबी हुई यह भाषा अपनी व्यक्तता में वनस्पति है :

जाह गन्दी, रुका सड़ता हुआ पानी
मोरियों में, जिन्दगी की लुत्तरानी-
बिलबिलाते कीड़े, बितरी छड़ियों
सेलों की परों की थी गड़दियों
कहीं मुँगी, कहीं कण्डे
बूँत साते हुए कण्डे ।

‘जाह गन्दी, रुका सड़ता ^{हुआ} पानी / मोरियों में, जिन्दगी की लुत्तरानी,’ की सपाटता में जो संश्लेषण अनुस्यूत है, वह भाषा के साथ वनस्पति की तल्लीनी की ओर संकेत करता है। इस संकेत में बड़े-विरामों की नियोजना जो कवि की परिवेश-ग्रहण दृष्टि को उभारती है। कवि पूरी निमग्नता से, बिना किसी संकोच या बलबाजी के, निम्नवर्गीय जीवन में म्यावर यथायथ को उजागर कर रहा है। बाकी ‘जिन्दगी की लुत्तरानी’ के मूने के रूप में ‘बिलबिलाते कीड़े, बितरी छड़ियों / सेलों की परों की थी गड़दियों / कहीं मुँगी कहीं कण्डे / बूँत साते हुए कण्डे’ का प्रस्तुतीकरण एक तिलमिला वैभवाली कसक की दृष्टि करता है। इस विषम वातावरण की परिणति इस प्रकार होती है -

जवा बंदू से पिठी
हर तरह की बासीली मड़ मड़ ।

यह क्षण में बड़ी बात है कि जहाँ तत्सम शब्दों के मरपूर और दसा कर्तव्य है कवि ने हिन्दी के अनिवात शब्दकोश की संवर्धना की है, वहीं वहीं ‘झुरमुठा’ के माध्यम से, बेहद मामूली, ग्राहीण और स्तै-कठोर शब्दों में मरा-मूरा वात्सल्यवासी व्यक्तित्व बिराज है, और इस परंपरित वादना की निरूत सिद्ध कर दिया है कि कविता की रचना के लिए संस्कारशील शब्द ही उपयुक्त होते हैं ।

इस गन्दी बस्ती में नव्वाब के खादिमों के साथ बागबान भी रहते हैं । मालिन की लड़की गौली से नव्वाब की भैटी बहार की अनिष्ट मित्रता हो गई है । एक दिन बहार के अनुरोध पर गौली उसके साथ बाग की सैर करने जाती है । यहाँ विविध सुगन्धित पुष्पों के बीच सहसा गौली की नजर कुकुरमुत्ता पर पड़ती है । गौली की प्रतिक्रिया और उससे प्रभावित बहार की स्थिति का अंकन देखने योग्य है ।

सकमकाई, बहार देखने लगी
जैसे कुकुरमुत्ते के प्रेम से भरी गौली दगी ।
मूल गई, उसका था गुलाब पर जो कुछ भी प्यार ।
सिर्फ वह गौली को देखती रही निगाह की धार ।
टूटी गौली जैसे बिल्ली देखकर अपना शिकार
तोड़ कर कुकुरमुत्ते को होती थी उनके निसार ।

अपनी सखी बहार से कुकुरमुत्ता के बखान में गौली निपट
ठेठ ढंग अपनाती है :

सच समझ लो, इसका झलिया
तेल का मुना क्वाब,
माजियाँ में पैसाकी जैसा वापमियों में नव्वाब ।”

गौली द्वारा कुकुरमुत्ता की इस बड़ी-बड़ी तारीफ़ से चिढ़कर बहार की नौकरानी उसे डाँटती है । कवि कमिजात वगैरे की इस सीमा का आनन्द लेता हुआ टक्काली विशेषण के माध्यम से उस पर व्यंग्य करता है :

नहीं ऐसा कहते हो मालिन की
होक्छी बंगालिन की ।”
छोटो नौकरानी ने -
बड़ी-बोस कानी ने ।

यानी नौकरानी का - चूँकि वह नव्वाबज़ादी (कमिजात वगैरे)
की नौकरानी है - कवि की नज़र से नहीं बच सकी है । कुकुरमुत्ता का क्वाब ताने के

लौम से परवश हुई नव्वाबवादी बहार कुतुरमुत्ता पर निसार होती अपनी सखी
गौली, नोकरानी और डेरियर कुँते के साथ गौली की फोपड़ी में जाती है ।
इसका परिहासमय चित्रण कवि करता है -

चली गौली बागें जैसे डिक्टेटर
बहार उसके पीछे जैसे मुक्कड़ फ़ालीवर
उसके पीछे घुम खिलता डेरियर
वायुनिकमिथेट (Post)
पीछे बौंदी बचत की सोचती
कैमीटलिस्ट कैट ।

इसमें सन्देह नहीं कि इस तरह के निराले व्यंग्य-चित्रों की निकट
नियोजना की शुरुवात कर निराला हिन्दी कविता की संविदना को एक नया मोड़
देते हैं । " डिक्टेटर ", " मुक्कड़ फ़ालीवर ", " कैमीटलिस्ट कैट " और सब से बढ़कर
" वायुनिक पोस्ट " की यहाँ अच्छी-खासी स्वर ली गई है :

गौली की माँ द्वारा पकड़ी गयी कुतुरमुत्ता के कलिया-कबाब को
होक से लाकर बहार अपने पिता नव्वाब से उसका ज़िफ़्त करती है । नव्वाब भी
लौम के कसीमूत होकर अपने माँही से कहते हैं :

" कुतुरमुत्ता चलेक है बा तू ताज़ा-ताज़ा । "

माँही के निरीषात्मक उत्तर पर गुस्से-से कौंपते हुए नव्वाब माँही
की कुतुरमुत्ता उगाने का हुक्म देते हैं । माँही के इस उत्तर के रूप में निराला काटते
हूँ व्यंग्य की सृष्टि के साथ " कुतुरमुत्ता " काव्य की समाप्ति करते हैं :

बोला माँही, " फ़रमाएँ मबाफ़ तूता,
कुतुरमुत्ता अब उगाया नहीं उगता । "

" कुतुरमुत्ता " के माध्यम से जन-साधारण और सर्वहारा की क्लम्य
जीवनी-शक्ति और उनकी कृत्रिम जीवन-मर्यादा का मूल्यपूर्ण उद्घोषण यहाँ कवि करता
है । और, जन-साधारण के जीवन में रही-रही मानवा की सिद्धि जैसे जुड़ी हुई
है, जो किसी के बाधक है, नहीं बनती, बरन् स्वतः संभव रूप में विकसित होती है ।
हिन्दी काव्यमाया के इस नये और जीवन्त कृत्रिम वायाम का गहराई में संस्पृष्ट
कर निराला ने परवर्ती कविता की स्वायत्त और गंवात्मक प्रकृति के लिए पुष्टपुमि
तैयार की है ।

(“ स्नेह-निर्मीर बह गया है ”)

निराला के गीतों में - विशेषतः तत्सम वाग्मिजात्य के सघन वाक्यार्णव से युक्त गीतों में एक और वाग्मिजात्य की कुमुति जिन्की विशद और गंभीर है, दूसरी और उतना ही अपनी रचनात्मकता और वाग्मिदान का तीखा, सालता हुआ (प्राद की तरह प्रशान्त, तटस्थ नहीं) एकाग्र है । ये दोनों तत्त्व जटिल, सूक्ष्म और अपने में विशिष्ट हैं तथा इनकी टकराव अधिकतर गीतों में कवि-प्रक्रिया की सघन और संचरणशील जाती है । “ स्नेह-निर्मीर बह गया है ” (१९४२ ई०) निराला का ऐसा ही गीत है ।

अपने हीजते प्राण-तत्त्व के लिए कवि ने रेत का जो बिंब प्रस्तुत किया है, वह निस्वार्ता, हाथिक्ता और वाक्यार्णव शून्यता की कवि-झायाँ उद्भूत करता है :

स्नेह-निर्मीर बह गया है
रेत ज्यों तन रह गया है ।

स्नेह-संवेदना से शून्य, मृत्यु के संवेदन की कुमुत करनेवाला व्यक्ति अपने कर्ता तन के लिए ऐसी करिक्त्तना करे, तो वह कविता का विशिष्ट, रचनात्मक अनुभव बन जाता है । रेत का बिंब अपने मितकथन में मारवाही जीवन की झोली शून्यता की विवृत करता है ।

जाने कवि वाय की सूती डाढ़ के बिंब में से विगत के वैभव और वहीमान की क्लृप्त स्थिति का कथन किन्तु मध्य बिंब विकसित करता है :

जान की यह डाढ़ जो सूती दिती,
कह रही है, “ अब यहाँ पिक या डिती
नहीं बात, बल्कि मैं यह हूँ डिती
नहीं जिसका बने -

जीवन बह गया है । ”

वाम की ढाल घूरब जानि के कारण शोमाविहीन हो गई है, फिर उसके पास जाकर पिक और शिखी कछरव क्यों करें ? प्रकृति तो नूतनता को प्रव्य देती है न । इस संश्लिष्ट प्रकृति बिंब में निराला ने जीवन की विह्वलनाभयी स्थिति पर बहुत गहरी दृष्टि डाली है - क्योंकि जीवन फलता-फूलता है वाकणी है, शोमा है । उनके अभाव में वह दूसरों के लिए तो उपेक्षाणीय ही हो जाता है, खुद अपने लिए वह शून्यता यन्त्रणाभय होती है, क्योंकि अस्तित्व -वामी मनुष्य इस तरह की वयनीय स्थिति से कहीं-न-कहीं वास्तव व्यथित होता है । फिर रचनाकार के सामान्य से कहीं समृद्ध और संवेदनशील मानस पर तो खासतौर से इसका असर पड़ता है । कौयल की मधुरिम ध्वनि और मोर का उत्थासपूर्ण नृत्य अपने कथ-संचरण -श्रद्धा में जीवन की उन्मुक्तता, समृद्धि और वाकणी को उभारत हैं और इनका न हो सकना एक तरह से खालीपन तथा उत्सव-शून्यता की प्रतीत कराता है । वाम की सूखी ढाल के लिए कहींहीन पंक्ति की बिंब-योजना कवि के व्यक्तित्व से उपजी निरर्थकता की अनुमति को विवृत करती है । कहींहीन पंक्ति की विह्वलना में संभावना-शून्य जीवन की रिक्तता को कितनी कुशलता से रसा-वसा दिया गया है, यह देता-जाना चाहिये । यहाँ कवि की सुकुमार और सदा विराम-विन्यस्त समूह क्षुब्ध को और सघन कर देती है :

नहीं जिसका कथ -

जीवन वह क्या है ।

“ नहीं जिसका कथ ” के बाद ठहराव कथ शून्य जीवन के विनाश को बहरा देता है, और कवि-और पाठक भी - इस कथशून्यता पर एक क्षण के लिए रुककर विचार कर रहा हो । कहींहीन पंक्ति का यह बिंब दूसरे संदर्भ में कही गई निराला की ही उक्ति का स्मरण करा देता है : “ ज्यों ही वे शब्द मात्र । ” (“ राम की शक्ति-पूजा ”)

मगर पीछे हुए क्षुब्ध जुड़ाव नहीं पति, रचनाकार कहीं-न-कहीं यह समझता है कि उन क्षुब्धों का महत्व न पहचानना मानों जीवनानुभव का अपमान करना है । फिर निराला और आत्मविश्वासी, मौलिक रचनाकार की

चेतना में अपनी अथैवता की अनुमति बराबर रहना स्वामाधिकारी है । आगे आगे
की सुखी डाल के बिंब में है उनका यही आत्म-तौषा विवृत हुआ है :

दिये हैं मैं जगत को फूल-फल,
किया है अपनी प्रभा से चकित कल ;
पर, अनन्तर था सकल पल्लवित पल-
ठाट जीवन का वही
जो डूब गया है !

आगे की सुखी डाल ने अपने यौवन में फूल-फल का दान
किया है, यानी सज्जनशील व्यक्तित्व जगत को अनुमावन-दामता प्रदान करता है उसे
समुद्र करता है । आत्म-दार्ढ्य का तीला पंश यहाँ पर दार्शनिक की तटस्थता से
संपृक्त हो जाता है, जो रुद्ध नहीं लगता, अनुभव को महिमाशाली बना देता है :

पर, अनन्तर आ सकल पल्लवित पल
ठाट जीवन का वही,
जो डूब गया है ।

ठाट ऊपरी चमक-दमक, वाक्पणि, वैभव का प्रतीक है ।
वह डूब गया है, पर जो स्थायीतत्त्व है, सज्जन-प्रक्रिया का परिणाम है, वह
सुरक्षित है । वाक्पणि समुद्रि बहुगुण है । रचनाकार का जो पल्लवित पल
रहा है, वह समय के स्तर पर विद्युत्प्लव हो जाने पर भी प्रभाव के स्तर पर अन्तर
है । रचनाकार के और काव्य के मानस में उसकी स्मृति सदा बनी रहती है ।

संक्षिप्त रूप में पुलिन पर वह न वाग्मिणी प्रियतमा का चित्र
भी इसी बाहरी सून्यता को उरुता है :

वह नहीं जाती पुलिन पर प्रियतमा,
स्याम तूष्णी पर बैठने को निरुपमा ।
वह रही है हृदय पर केवल कमा,
ये कलजात हैं यही
कवि कह गया है ।

यहाँ 'कमा' शब्द का संगत प्रयोग निराशा, वैदना के स्वशब्दवाच्यत्व का अतिक्रमण कर कवि को विश्रुता देता है। यहाँ निराशा फिर वही बात दूसरे ढंग से कहते हैं कि एक रूप में तो आत्म-दाय ही रहा है, लेकिन दूसरे रूप में वह अपनी रचनात्मकता के बाध्यम से जीवित है, स्थायी है।

इस तरह काम की छाल का यह संश्लिष्ट बिंब बहुत दूरी तक वर्णन में परिहयाप्त हो जाता है, और फिर बिंब तथा वस्तु की संपूर्ण स्थिति संभव होती है। इस प्रक्रिया में एक ओर विषाद उभरता है, दूसरी ओर सन्तौण। और दोनों का संश्लेष इस गीत का मूल अनुभव है, जिसमें दार्शनिक की तटस्थता और रचनाकार की संघर्षिता एक साथ जुड़ी-मिली है। गीत में लय की विशिष्ट बनावट उसके ठहराव में देती जा सकती है, जिसमें अन्तर्मेन की पकावट स्पष्ट-वस्तु गई है। और इस तरह कवि का आत्मानुभव हर स्तर पर रचना के अनुभव में रूपांतरित हो गया है। निराशा की मध्य और संश्लिष्ट माणिक संरचना का प्रीतिकर साप्तात्कार इस तरह के द्वन्द्वात्मक अनुभूतिपरक गीतों के माध्यम से किया जा सकता है।

(' केला ')

छड़ी-छोटी पर आधारित हिन्दी काव्यमात्रा की सांगीतिक संभावनाओं के दूरगामी विस्तार की कोशिश निराशा के संपूर्ण काव्य-सृजन में अपना महत्वपूर्ण स्थान रखती है। वैसे गीत-रचना की ओर निराशा का मुकाबल अपने प्रथम काव्य-संग्रह 'परिच्छ' से ठेकर अंतिम काव्य-संग्रह 'साध्य-कावली' तक रहा है, लेकिन 'नीतिका', 'केला', 'बकिया', 'बाराचना', 'गीतसुख' की दृष्टि उन्हीं सप्त संगीतात्मकता के उद्देश्य से की है। एक ही ओर पर है 'नीतिका' (१९३६ ई०), जिसमें निराशा ने तत्काल उच्च-वैभव और वैभवा-संगीत से रचना के स्तर पर विशेष प्रभावित होते हुए हिन्दी मात्रा की व्यवसायिक जायता की परख की है, दूसरी ओर पर है 'बकिया' (१९३० ई०) 'बाराचना' (१९३३ ई०) और 'गीतसुख' (१९३४ ई०)

जिनका गीति-सौन्दर्य प्रायः शब्दों की व्यौषिक्त तद्रूपता के वाक्य में फला-फूला है । इन दोनों छोरों के बीच में है - बेला (१८४३ ई०), जिसमें कवि ने घोषणापूर्वक एक नया मोड़ लिया है - बेला मेरे नये गीतों का संग्रह है । प्रायः सभी तरह के गेय गीत इसमें हैं । ++ बढ़कर नहीं बात यह है कि बला-कला लहरों की गुंथों में है, जिनमें ह्रस्वःशास्त्र का निर्वह किया गया है । काव्य की कसौटी में है । पाठकों की हिन्दी मार्जित हो जायगी, और उन्होंने बाँध गीत में कंठाग्र कर लिए, यों बाज भी ब्रजभाषा के प्रभाव के कारण अधिकारी जन तुल्यते हैं, लड़ीबोली के गीत सुनकर नहीं गा पाते । १

‘ बेला ’ इस दृष्टि से एक मौलिक प्रयोग है जिसकी रचना में कवि के कई मन्तव्य हैं, एक तो, उर्दू-फारसी की गुंथ परंपरा का हिन्दी में स्थान बनाना । दूसरे उच्चारण संगीत की शुद्धता की दृष्टि से लड़ीबोली को ब्रजभाषा के ‘पड़मन’ से मुक्त करना । फिर सब से बड़ी बात यह कि ऐसी काव्यभाषा की रचना, जिसका कवि के अनुसार गद्य करने की आवश्यकता नहीं । संघटन की दृष्टि से यह स्पष्ट ही कविता की अधिक स्वायत्त और एकात्मित करने की दिशा में महत्वपूर्ण प्रयत्न है । इस सांख्यिक प्रयोग की कामता-कामता की सब जानकारी कुछ गीतों के अनुशीलन से हो सकती है ।

फारसी ह्रस्व और अभिव्यक्ति-बानगी में हिन्दी शब्दावली के बीच की दृष्टि से शब्दों गीत उत्तिनीय है :-

‘ बेला ’ के तार के होते हैं ये बहार के दिन ।

‘ बेला ’ के चार के होते हैं ये बहार के दिन ।

‘ बन्धित टुकड़े बहार के दिन ’ का गीत की बन्धित पंक्तियों में निर्वह है । ‘ बहार के दिन ’ का संपूर्ण उल्लास, उन्मुख विरास पूरे गीत में मुखरित हो गया है । कवि ने उर्दू गुंथों की अत्यन्तकारिता के साथ हिन्दी शब्दों की निष्पेक्षा में संवेदनशील मौलिकता विकसित की है । उदाहरणार्थ -

निज रसकी ली बेदारी की बेखिनी में कहा,

‘ बेला-मार के होते हैं ये बहार के दिन ।

गूज़ के इस विधान में छायावादी काव्य का विशिष्ट बिंब 'सुगन्ध-मार' वही की मौलिक छायाएँ उद्भूत करता है। उर्दू-हिन्दी का एक और सुख संयोग इन दो पंक्तियों में देखा जा सकता है -

स्वा चली, गले झुल्लू लगी कि वे बोलें

समीर-सार के होते हैं ये बहार के दिन ।

गीत संख्या १६ ऐसी के फूल के फूल हैं वे बहार के दिन में भी इसी तरह की वास्तविकताएँ हुई हैं। उर्दू-हिन्दी शब्दावली के संयोग का बहुत स्वच्छ, निस्तरा हुआ रूप इस गीत में देखा जा सकता है। गीत संख्या १६ में पारस्परिक वाक्यार्थ का वक्रन केलाग भाव है किया गया है -

उनके बाग़ में बहार,

देखता चला गया ।

किसा फूलों का उमार,

देखता चला गया ।

उर्दू शायरी की परंपरा और प्रकृति के स्वरूप यह हुआ प्रणय निवेदन बड़ी साफ़-गोई से कवि प्रस्तुत करता है -

मैं उन्हें दिल दिया,

उनका दिल भिला मुझे ।

दोनों दिलों का सिंगार,

देखता चला गया ।

इस तरह के उदाहरण लोकप्रियता और संगीतात्मकता की दृष्टि से एकल वन पड़ें हैं। पर एक प्रश्न यह उठता है कि क्या इन गीतों में सुजन के गहरे तत्व हैं ? कहाँ तक वह नहीं कम - मीमांसा व्युत्पन्न की उसकी सुषमता में होती है ? वस्तुतः इस तरह के गीतों की रचना में निराला का दृष्टि कुछ घुसरी ही रही है, जिसका वापस पैदा के वाक्य 'और तुम इन गीतों के विश्लेषण' से होता है। उर्दू गूज़ों की अमरकारिकता, मौलिकता इस तरह के गीतों में वा बनी है, जो ही वह पूरी मांसा में है ही, जिसके लिए निराला स्वतः बोली

नहीं है। हिन्दी भाषा की प्रकृति झुक से ही व्यञ्जना-प्रधान रही है, उसके गंभीर मिजाज का तालमेल उर्दू शायरी की प्रदर्शन प्रियता से पूरी तौर पर नहीं बैठ पाता। लेकिन 'बेला' के इन गीतों में उर्दू गज़लों की नफ़ासत, कोमलता और विशेषतः मीर, ग़ालिब जैसे शायरों की चमक देखने को नहीं मिलती, इसीलिए हमें वैसी गहराई भी नहीं है। उदाहरण के लिए ग़ालिब का एक बहुत प्रसिद्ध प्रौढ़ और साथ-ही सीधा सादा शेर लिया जा सकता है -

मौत का एक दिन मुख़्यन है
नींद क्यों रात भर नहीं जाती ?

यहाँ बड़े परिचित-सामान्य शब्दों में एक गहरी जीवन-दृष्टि को मुस्तारित किया गया है। 'बेला' के हृदों में निराला की काव्यभाषा अपनी सारी प्रायोगिक संभावनाओं के बावजूद उर्दू गज़लों की सादगीपरक गहराई को छूने में असमर्थ रही है। जहाँ निराला अपनी ज़मीन पर है, जैसे 'गीतिका' के कौंसिकल गीतों में पर्वती गीतों के मौलिक, तद्रूप-विधान में या खुद 'बेला' के ही हिन्दी प्रकृति के अनुकूल कुछ गीतों - यथा, 'बाहर में कर दिया गया हूँ' या 'मिट्टी की माया होड़ चुके' में, वहाँ वे पूरे अधिकार के साथ जटिल संकेतों, प्रौढ़ जीवन-स्थितियों को छूत चलेते हैं।

सामान्य हिन्दी-उर्दू शब्दों के भेल से बने गीतों की तुलना में अधिक असफल रचना-विधान उन गीतों का है जिनमें कवि पुरखी हृदों की संस्कृत-निष्ठ शब्दों में बोधता है। गीत संख्या १० और १८ इसके उदाहरण हैं। संस्कृत भाषा का उच्चारण जीवन प्रसर रूप पुरखी हृद के ठीक, प्रवाह को ज़ायम नहीं रहता, अपितु झुण्डित कर देता है। एक बड़ा द्रष्टव्य है -

क़ाव्व हो गयी दीणा,

विमास बक़ता या।

अप्य पारण नव-जीवन

क़ाव्व बक़ता या।

इस भिन्नता है कम पुरखर कुछ गीत सुन्दर बन पड़े हैं,

जो शब्दों नीच -

प्रतिबन्ध को करो सफल

(१४३)

जीर्ण हुए जो यौवन,
जीवन से मरौ सकल ।

जागरण के दिव्य भाव को कुम्भ के स्तर पर प्रसर सैवदनशीलता
से कवि ने सुललित किया है । शब्द-प्रयोग देखने योग्य है -

जीर्ण हुए जो यौवन,
जीवन से मरौ सकल

जहाँ 'जीर्ण', 'यौवन' और 'जीवन' अपने सामान्य अर्थ से
कुछ अधिक गहरे रंग उभारते हैं । हिन्दी छन्द को अपनी ज़मीन पर रची गई ये
चौकियाँ जाग्रति का उन्मुक्त प्रसार करती हैं और इस रूप में 'गीतिका' के
प्रसिद्ध जागरण-गीतों के समकक्ष रही जा सकती है -

जागरक कछरव है
मरे दिशारै स्तन है
सरसी के नव, नव है
जौं हुए लुठे कल ।

गीत संख्या ४० और ४१ के तत्सम शब्द-संयोजन में क्रमशः नस्वरता
और वात्मिक मुक्ति के कुम्भ को स्थान मिला है । ४० वें गीत का अंतिम कंठ
भाषा की कनीपचारिकता और सैवदना की जटिलता का अच्छा नमूना है -

माया का सुन्दर पिछा पाछ,
जो सरल वही पैता बराछ,
जा की मिथ्या से छुटने को
सत्य की सदा मुन है परिचय ।

४१ वौं गीत कनै रचना-विधान की शक्तिमत्ता और प्रसरता
में बोलता है -

क्या मुक्ति, कुर कर है कन
जो न भव भाव कुर और कन ।
जि प्रकार वहाँ गलपुनसुखा है मुक्त संयमित मुष्टि दुःख

वीर बाधाओं के विरुद्ध संघर्ष करता है, उसी प्रकार भाषा तटस्थ, प्रसर
वीर ठीस है -

विष्णु से जर्जर कर विषय-अन्त
त्याग की जला मिःशिल कक्षल,
हों मस्म स्वार्थ के दुष्प्रसंग,
धैर्य है विश्व यह अभिर्नन्दन ।

पाश्व ' वीर ' पाश ' विष्णु ' वीर ' विषय ' के
कठिना-प्रयोग कवि उद्बोधन में बड़ी स्वाभाविकता से संक्रमित हो जाते हैं,
वीर इस प्रकार कठिना एवं भाषा का रचनात्मक रिश्ता जुड़ता है । हिन्दी
काव्यभाषा की सुगठित-मद योजना व्युत्पन्न भाव-सृष्टि के उदाहरण-स्वरूप
इस तरह की पंक्तियाँ रखी जा सकती हैं -

यह हैल दाव में क्षिपी जाग
सावन वर्षाण कर, जाग-जाग
मोह के तिमिर में मिहिर सदृश
तू ज्योतिर्मय बन कर वन ।

जीवन-मुक्त की स्थिति का साक्षात्कार ७८ वें गीत में भी
हुआ है, जिसकी प्रारंभिक पंक्तियाँ देखने योग्य हैं -

मिट्टी की माया होड़ चुके
जो, वे, अपना पद फौड़ चुके ।
नम की हुरता है जै-
जीवन के दाण बन है जै ,
साकशीण के अभिमान के
महिमन की बन है होड़ चुके ।

यहाँ वस्तुतः वीर चरित्र चरित्रहीन पर आधारित प्रतीक वीर
हकी का सापेक्ष संकीर्ण हुआ है । मिट्टी की माया होड़ना, पद का फौड़ना -

ऐसे प्रयोग परंपरा से प्रचलित होने पर भी चुके हुए नहीं लगते, नस्वरता के
ऐसे प्रयोग अपने परिवेश के निर्मित करने में तत्पर थे प्रयोग प्रतीक रूप में व्यवहृत
किये जाकर विशेष भास्कर बन पड़े हैं। ठेठ घोरू वन्दान में सचमुच जीका के
दाणों का छीटाफन हत्कापन उभरता है। आकर्षण की उक्ति और उसके
व्यतिष्करण को अभियान के चित्र में कवि ने नए ढंग से प्रस्तुत किया है -

आकर्षण के अभियानी के
गतिक्रम को जब वे तोड़ चुके।

गीत संख्या ४६ की बनावट दूसरे तरह की है, जिसमें कला-म्यास
और अनुभव की पकड़ दोनों का समुचित समन्वय है -

वेश-हरस ववर-सूत
पेट-मूत, बाज बाये।
हीन-जीवन दीन-चित्तन
दोण बाछम्न बनाये।

शोणित जनता की स्थिति का यथार्थ वक्ता इन पंक्तियों में
हुआ है। 'वेश हरस', 'ववर-सूत', 'पेट मूत और 'हीन जीवन', 'दीन
चित्तन' जैसे मौलिक समासों की ध्वनि-बावतों के रूप में नियोजन सामास होने
पर भी सटकती नहीं, क्योंकि वास्तविकता के वर जुड़ी हुई है।

'बेला' का ३५ वाँ गीत निस्संदेह निराळा के श्रेष्ठतम गीतों
में से है, जो अपने नए रचना-विधान में एक साथ तीन स्तरों पर विकसित होता
है। कवि की दृष्टि से कुछ-कुछ अस्पष्ट था यह गीत भी काव्यभाषा की अनिर्दिष्ट
प्रकृति को ही स्वर देता है। पहली पंक्ति इस प्रकार है :

बाहर में कर दिया गया हूँ। भीतर, पर, भर दिया गया हूँ।

'बाहर' और 'भीतर' भी बहुत साधारण शब्दों में
कवि की विविध-रूपा नैक-संश्लेष होती है। एक नजर में यह पंक्ति कवि और उसके
परिवेश के बीच तीसरे शब्दों, यथार्थी सत्ता का बोध कराती है। अपने निवासिन
समान और उसकी सम्झना को चित्तन लम्बे लम्बे में (जो नूर -गोपाण्टिक कविता

की विशेषता है)। बाहर में कर दिया गया है। दारा कवि ने व्यक्त किया है, वह इस चीट को उतनी ही गहराई देता है। इस गहराई की चीट पर भीतर, पर, पर दिया गया है। का सव्य-प्रयोग कुल्लुप का काम करता है। मैं कैलाश की स्नेह-निर्गम कह गया है। मैं कवि विभाव और उपलब्धि के संतोष की सम्मिश्रित कुमुतियों को अभिव्यक्ति दे चुका है। प्रस्तुत गीत में, कुछ दूसरे ढंग से बाहरी जिन्दगी के झालीपन, उनके हुए संदर्भों से उत्पन्न विभाव और इसके साथ आन्तरिक समृद्धि से उपलब्ध पूर्णता के पुल को स्वर दिया गया है। भीतर पर पर के बाद कद-विराम (भीतर, पर, पर दिया गया है) भीतर पर जाने के शब्दातीत पुल को सुकुमार ढंग से व्यक्त करते हैं। यह मरा जाना कई रूपों में हो सकता है - एक तो अपने रचनात्मक कवि-व्यक्तित्व के माध्यम से दूसरे, आत्मिक मुक्ति के साक्षात्कार से। वाग की पंक्तियों प्रतीकात्मक भाषा में कवि-मानव का अन्तर्विरोधी कृतियों को उभारती है -

ऊपर वह बर्फ गली है, नीचे यह नदी बही है,

सकत तन के ऊपर नमी बही है,

इसी तरह हर किया गया है। बाहर में कर दिया गया है।

बाहर भीतर भीतर, ऊपर भीतर नीचे ऊपर:

कौरवा भीतर भीतर, रचनाता भीतर स्थिति बटिल मानवीय कृति की नींव कराती है, जिसका अन्त भी उतनी ही बटिलता से, शब्दों की अनिवार्य रूप कृति में हुवा है। कौरवा भीतर नदी सकत तन भीतर नमी बही है। यह योजना बड़ी सटीक है।

कवि ने गीत के अन्तिम अंश में आत्मिक साक्षात्कार, मानसिक तुष्टि के कुमल को मूर्धन्य कर दिया है, विशेषतः इस अंश की पत्ती पंक्ति में -

भीतर, बाहर, बाहर, भीतर, धता क है, जुवा अन्तर;

माया का धामन यह अन्तर,

इसी की पर किया गया है। बाहर में कर दिया गया है।

भीतर, बाहर, बाहर, भीतर; धता क है जुवा अन्तर

की संरचनात्मक साक्षी में किसी भी बटिलता के प्रसिद्ध कवि और मोक्ष

की याद दिला देती है -

न था कुछ तो सुधा था,
 कुछ न होता तो सुधा होता ।
 दुबोया मुझको होने ने
 न में होता तो म्या होता ? (' गालिब ')
 + + + + +
 तुम मेरे पास होते हो गोया ।
 जब कोई दूसरा नहीं होता ॥ (' मौमिन ')

यद्यपि निराला की पंक्तियों का इन उद्धृत शेरों से कोई संवेदनागत साम्य नहीं है, गालिब के शेर में वहाँ के एहसास, अस्तित्व की अनुभूति से उत्पन्न विषाद का रस है, मौमिन के शेर में प्रिय के निकटतम साहचर्य की स्थिति का अद्वैतमूलक चित्रण है, तथापि संप्रभाषण की सादगी और इस सादगी में अनुस्यूत एक बैक्ती के एहसास (भीतर बाहर, बाहर भीतर, देखा जब से, हुआ अनस्वर ' ; ' दुबोया मुझको होने ने । न में होता तो क्या होता ' ' जब कोई दूसरा नहीं होता ') की दृष्टि से तीनों उद्धरण समानान्तर पिशा की ओर बढ़ते प्रतीत होते हैं । ' देखा ' के प्रस्तुत गीत का ' अनस्वर ' शब्द कौन धूम-भीर वही हाथों उल्लूत करता है, जिसमें सांसारिक संसर्ग से महज शिथिलि का भाव उत्पन्न नहीं है, बित्ता मरणवर्मा होने के बावजूद गहरी रक्षात्मकता है परिपूर्ण व्यक्तित्व का आत्म विश्वास है । पहले भी ' स्नेह-किन्हेदु कह क्या है ' गीत में कवि कह चुका है - ' पर अनस्वर था सकल पल्लवित फल । '

जब-साधारण में प्रचलित गीत रूप कजली की रूप में गीत में एक नये और प्रभावशाली ढंग से कवि ने प्रस्तुत किया है -

काँठ काँठ बापल हाथ न बाँधे बीर जगहर ठाठ ।
 की की नाम मँडलाये न बाँधे बीर जगहर ठाठ ।
 जगहर ठाठ मैरा की लक्ष्य कर कवि ने शीघ्रजत जनता की कुदशा

को, वर्णों के रूपक में विनोदमय रीति से व्यक्त किया है । अंश की यह विनोदमयता शीघ्रता की पीड़ा को और तीव्र कर देती है -

पुरवाई की है फुफ्फुकारें, हन-हन ये बिस की बीमारें,
हम हैं जैसे गुफा में समाये, न जाये वीर जवाहर लाल ।

‘ बेला ’ में संवेदना के वैविध्य के पीछे भाषा की विविध भंगिमारें, छंदों के नवीन रूप हैं, लेकिन कुछक को छोड़कर ‘ बेला ’ के लगभग सभी गीत एक नये प्रयोग के आकर्षण से अधिक संसक्त हैं, रचनात्मकता का कोई गहरा उन्मेष उनमें नहीं दिखलाई देता । इतना जरूर है कि सहीबोली की उच्चारणागत मीलिकता और गैरता की स्थापना में ये गीत एक सीमा तक कृतकाम हुए हैं, जो यहाँ कवि का एक सास उद्देश्य रहा है ।

(‘ नये पक्ष ’)

सही माने में सामान्य-साधारण जीवन-स्थितियों से दूरबी-दुई भाषा की झुठवात निराशा के ‘ झुरमुता ’ से होती है, जो कभी बेबीक संरचना के कारण समूह वायुनिक सिन्धी काव्य में ऐतिहासिक महत्त्व रखता है । ‘ झुरमुता ’ के प्रथम संस्करण में (जो एक संकलन है) ‘ झुरमुता ’ कविता के अलावा अन्य सात कविताएँ हैं - (१) ‘ मैं पकौड़ी ’, (२) ‘ प्रेम-कौड़ी ’ (३) ‘ रानी वीर काली ’ (४) ‘ सबोहरा ’ (५) ‘ मास्की-हाथिलान्ध ’ (६) ‘ स्कटिक-शिशा ’ वीर (७) ‘ लह ’ । ‘ काछांतर ’ में निराशा ने इन सातों कविताओं को कनि एक कठि संकलन ‘ नये पक्ष ’ में सम्मिलित कर लिया (प्र० ‘ झुरमुता ’ की मूनिता) वीर ‘ झुरमुता ’ का दूसरा संस्करण स्वतंत्र पुस्तकाकार प्रकाशित हुआ ।

‘ झुरमुता ’ से कुछ दुई भाषा के ठेठ किवान की भाषा ‘ नये पक्ष ’ में वीर बनी बढ़ती है। यहाँ पर वाक्य कवि जीवित-सामान्य की विविध संकलन में वक्ता की कोशिश करता है ।

‘ नये पैसे ’ की पहली रचना ‘ रानी और कानी ’ कुक्षपता को काव्य-विषय बनाने का बढ़िया और साहसिक उदाहरण है । कहना न होगा कि यह कुक्षपता, यथार्थ की विषमता शब्दों के सपाट, ठेठ और गथात्मक प्रयोग की वजह से कविता के स्तर पर बहुत विश्वसनीय लाती है । इस छोटी कविता की यह बेजोड़ कसावट दर्शनीय है -

मैं उसको कहती हूँ रानी
बादर से, ऐसा है नाम ;
लेकिन उसका उल्टा रूप,
बैचक के दाग, काली, नक-चिप्टी
गंगा सर, एक बोल कानी ।

यह निरा हास्य की उत्पत्ति करनेवाला चित्र नहीं है, बल्कि हमारी संविदना को मजबूत करने वाला है । अपनी काली, एक बोल कानी, बैचक के दाग वाली कन्या को बादर से रानी कहना मयावह यथार्थ को देखकर भी कविता करती मैं की ममता का सूचक है। यहाँ कहने के नितान्त अनौपचारिक ढंग से कितना सीसा संश्लेषण किया है, यह देखने योग्य है । विषमता की ऐसी ही तिलमिल बैचवाली चीट कविता के अंत में भी ऐसी जा सकती है , जिसमें पड़ोस की बीरत के ताने से विचलित मैं अपनी ‘ कानी रानी ’ के व्याह न होने की बात सुन मन मगोष कर रह जाती है और सयानी रानी पर इसकी जीव प्रतिक्रिया होती है -

सुनकर कानी का पिछ छि गया,
कैसे कुछ का
बाई बोल है
बोले भी वह जो मैं के दुल है,
लेकिन वह बाई बोल कानी,
ज्या-की-ज्या रह गई रहती फिरानी ।

पंक्ति-बाँट की ठेठ गथात्मकता में कुक्षपता की पीड़ा और शारीरिक की पीली दुःख ही लड़ी है । उसकी बाई बोल मैं के दुःख

मैं हिस्सा बँटाती हूँ, किन्तु बाईं ओर (जो कानी है) सारी सहानुभूति के बावजूद अपनी असमर्थता के कारण केवल मयानक यथार्थ को नग्न करके ही रह गई--

लेकिन वह बाईं ओर कानी

ज्यों की त्यों रह गई रखती निगरानी ।

यहाँ ' निगरानी ' में जो नग्न सत्य की कड़ी मार है, वहीं कविता का मर्म निहित है ।

' जुही की कली ' के सजेक में ' रानी और कानी ' में अनुभव और भाषा का एक सर्वथा नया चराचल परला है । इसी प्रकार रोमाण्टिक और क्लैसिकल कलाकार का एक नया आचार्य नये पते ' की एक दूसरी कविता ' प्रेम-संगीत ' में देखा जा सकता है, जिसमें अन्तर्जातीय प्रेम की स्वच्छंदता का विनोदमय चित्रण है और इस दृष्टि से शीर्षक की अभिजात शब्दावली ' प्रेम-संगीत ' कविता के वर्ण्य के संदर्भ में बड़ी व्यर्थपूर्ण लगती है । कविता में समाट किन्तु वक्र भाषा का तैवर द्रष्टव्य है -

बम्बन का लड़का

मैं उसको प्यार करता हूँ ।

जात की कहारिन वह

मेरे घर की पतिहारिन वह

जाती है होते लड़का

उसके पीछे मैं मरता हूँ ।

काव्य-विषय के रूप में ' नमो फकीरी ' की अवतारणा कुछ-कुछ उसी प्रकार के साक्ष्य और नवीनता की सूचक है, जैसी आयावादी काव्य के प्रारंभ में ' नीरव प्रेम ', ' उच्छ्वास ', ' हावा ', ' बोधू ', ' लहर ', जैसी सूक्ष्म विषय-वस्तुओं या छिन्नों की प्रकृति विकसित हुई थी । ' नमो फकीरी ' में जन-साधारण का तीव्र-दुर्बिहार वाक्यांश मुखरित हुआ है । जो नये वस्तुस्तुति की योजना देती बोध है -

मरी बीम का नमो,

विश्वामयी निकल रही ,

(३५१)

छार कीबूँदें कितनी टपकीं,
पर दाढ़ तँ तुम दबा ही रक्ता मैं
कंजूस ने यों कौड़ी ।

शायद इससे मारक व्यंग्य अन्य किसी अप्रस्तुत के माध्यम से नहीं हो सकता था । सारी दुर्गति के बावजूद व्यक्ति गर्म पकौड़ी को दाढ़ तँ उसी प्रकार दबा रखता है, जैसे कंजूस की कौड़ी हो । गर्म पकौड़ी के प्रति लौम वीर उस लौम से उत्पन्न हानि का वकन एक व्यंग्य प्रयोगवादी उपमान से कवि करता है

पहले तू मुझको लींचा,
दिल लेकर फिर कपड़े-सा फींचा,

नितान्त गमीर विषयों की सज्जा के साथ निराला हलकें-मुलकें प्रसंगों के वकन में कितने दबा है, यह इन उदाहरणों में देखा जा सकता है । 'कपड़े सा फींचा' जैसे ठेठ धीरे प्रयोग का कुपम काव्यात्मक उपयोग सराहनीय है । कविता के पूरे वातावरण से ये वक्तिम संकितियाँ जुड़ी हुई हैं -

बरी, तैर तिर होड़ी
बम्बन की पकाई
कौ बी की कौड़ी ।

यहाँ 'ब्राह्मण' के बजाय 'बम्बन' के प्रयोग में एक विनीत वीर तिरस्कार-भूक मास है । यह एक मामूली-सा संवीधन अपने विशिष्ट संकेत की व्यक्तता से संयुक्त होकर परिहास मास की सृष्टि करता है, जिसमें समय के चक्कर में यह ब्राह्मण-देवता पर व्यंग्य है - बध्यवन-बध्यापन के गुरु-गमीर कार्य की होड़कर वे जीविकोपाय से रसोख्या हो गये हैं ।

इन छोटी कविताओं के इन में 'मास्की-हायोलाग' जैसी कविता उत्कृष्टनीय है, जिसमें वर्णन की नितान्त स्फूर्त माणा का प्रयोग करने के बावजूद एक सुप्त संकेत के कारण निराला बड़े प्राणवान् व्यंग्य की सृष्टि में सफल हुए हैं । द्वारन की चार संकितियों की इस कल्प की सृष्टि कर देगी -

धौ कौ निम है बीजुत निडबानी की,
बहुत बड़े होलाउलट
मास्की-हायोलाग लेकर बाये हैं मिलने ।

कविता में मामूली अनुभवों का यथार्थ अंक संभव करने के लिए उसमें रसी-बसी भाषा का प्रयोग अनिवार्य है । निराला इस तथ्य से परिचित होने के कारण श्रीयुत गिळ्वानी की वास्तव मानसिकता को निरावरण करने के लिए ऐसे प्रयोग करते हैं :-

फिर कहा - मेरे समाज में बड़े-बड़े बादमी हैं,

एक से हैं एक मुँह ;

उनकी कँसाना है,

ऐसे कोई साला 'क पैला नहीं' देने का !

उपन्यास लिखा है

पूरा पैल डीकर

आर कहीं छप जाय

तो प्रभाव पड़ जाय उलू के पदों पर ,

इसी कारण यहाँ 'साला' और 'उलू के पदों' जैसे व्यंग्य सहकर नहीं । इन समाकथित बहुत बड़े सोशलिस्ट और उपन्यास-लेखक की झिझकी मानसिकता का और भी निम्न पञ्चाङ्गाक्ष कवि अन्तिम पंक्तियों में करता है -

देता उपन्यास देने

की गणेश में मिला -

पुनः अनेकमी स्थापना मुझे प्रेम है ।

इसको फिर रस किया, देता 'मास्की-डायलॉग्स'

देता गिळ्वानी की

इस वर्णन में व्यक्त होते व्यंग्य के विषय में कुछ कहना उनके महत्व को घटाना ही होगा ।

'सबीर' तथा 'स्कटिक-शिला' कविताएँ ठन्धी और वर्णनात्मक हैं, और इनमें समाकथनीय विषय का पूरा विस्तार में प्रयोग हुआ है । अनेकता और विषय दोनों सारी पर निरुत्सुकता के समावेश के कारण ये कविताएँ वाणीय का पात्र नहीं हैं, किन्तु इन के अध्ययन के बाद यह बिना किसी अतिरंका

के कहा जा सकता है कि ये दोनों कवितारें निराला के साहित्यिक और साथ-ही सफल प्रयोग हैं ।

“ सजीहरा ” के वारंम में कवि ने बादलों के लिए बड़े प्रयोगवादी ढंग के उपमान प्रस्तुत किये हैं -

दीड़ते हैं बादल काले काले
हाईकोर्ट के वकिले मतवाले
जहाँ चाखिए वहाँ नहीं बरसे
धान घूँसे पैसकर नहीं तरसे
जहाँ पानी मरा वहाँ छूट पड़े
कसकसे लगाते हुए टूट पड़े ।

काले-काले बादलों की काले गाउन पहने हाईकोर्ट के वकीलों से तुलना ऊपरी तौर पर एक कौतुक की सृष्टि करती है, लेकिन गंभीर दृष्टि से बादलों के माध्यम से वकीलों पर व्यंग्य करने के लिए कवि ने इस बिंब की सृष्टि की है । वकील को बजाय वकिले का प्रयोग एक कौतुक की उत्पत्ति करता है । बादल उचितानुचित स्थान का झुयाल किये बिना बरस जाते हैं, घूँसे धान पैसकर तरसते नहीं । ठीक इसी प्रकार हाईकोर्ट के वकील-निर्बन पर तरस नहीं खाते, वो सचमुच बहुरत-मंद होते हैं । निराला के बादल-राग की विराट बिंब-बीचना है “ सजीहरा ” के इस प्रारंभिक बादल-वर्णन का मेल करने पर निराला की विविध समिव्यक्ति प्रणालियों का बोध होता है । वागे दो अन्य वप्रस्तुत बड़े बोलू ढंग के हैं -

फिर भी यह बस्ती है मोद पर
नालि भी नानी की गोद पर,
नाम है छिली की है मुन्नी
छी छीकी की छम्बी मुम्बी ।

फिर त्रापीण वातावरण के एक नितान्त वात्पीय बिंब के बाद वाक्य में पर बाई हुई जुवा की क्वा चली है । जुवा वाग के तल

में एक दिन नहाने जाती है ; लेकिन समीपवर्ती वाम की ढाल पर स्थित बड़ा-सा लजीहरा उनका सारा मज़ा किरकिरा कर देता है । विनोदपूर्ण ढंग से कवि इस दृश्य को वर्णित करता है -

बुवा के ऊपर की वाम की जो ढाल
फौकें से पुरवाई के छिली तत्काल ।
छमा मोंगन को मदन ज़ा बँठा,
ढाल पर बड़ा-सा लजीहरा था ,
रौया हर एक उसका तीर फूल का था,
सुन्दरी की ज़ोर को तना हुआ ।
बुवा के कन्धे पर टूट कर बाया,
बँटि के पड़ते ही पिछीया हुआ,

सारे स्त्रीर में कुकड़ी से परेशान बुवा का बिना घौली
बदल घर की ज़ोर मानना इन पीकियों में साकार हो उठा है -

घौली बदलनी थी, पर न बदल सकी
मात नील गाय को करती वे मँगीं ।
बैरा हो बाया था, इत्ती मलाई,
कोई उनकी न देख पाया मगाई ।

हारी पीड़ा को पीछे करते हुए बँत का यह परिहास-
भाव देखने योग्य है -

बुवा ने कहा लजीहरा
नहाते-नहाते मुकड़ी लग गया ।
बी ठे बाई बन्ना, पूछतूँ कहीं ली ?
बुवा ने कहा कि नहीं बनी जाह ।

वाणिज्यात्म्य के पराजित हो जलन होकर निम्नस्तरीय जीवन को
उल्टे छोटि-छोटि व्युत्पत्तियों के साथ संलग्न करने की साम्यता " लजीहरा " ऐसी कविताओं
में देखी जा सकती है । कवि बुद्धिजीवी आधुनिक काव्य की तुलना में " लजीहरा " की

तीसी बालीचना करते हुए नन्ददुलारे बाबूजी ने कहा है - सौन्दर्यप्रियता का यह 'एण्टीक्लाइमेक्स' है, जो बश्लीलता की सीमा तक पहुँचता है।^१

किन्तु 'सजीहरा' में बश्लीलता के बजाय सामान्य-साधारण के जीवन की कुछ स्थितियों का बड़े उन्मुक्त भाव से वर्णन हुआ है। यदि बश्लीलता है, तो वह जन-सामान्य के जीवन में है, रचनाकार के चित्रणा में नहीं, जो स्वयं अपनी में बँधूठ और सहज है। संवेदना और अभिव्यक्ति के स्तर पर कवि का यह साहस है, जिसके कारण सामान्य-साधारण जन के मामूली से लानेवाले अनुभवों को वह काव्य के स्तर पर प्रतिष्ठापित करता है।

'स्फटिक-शिला' में बहुत औपचारिक रीति से कवि चित्रकूट की यात्रा का वर्णन करता है, जिसमें उसकी यथार्थ-प्रवण दृष्टि धार्मिक स्थल की मनोहरता के वर्णन की ओर उन्मुख न होकर अत्यन्त सामान्य दृश्यों कुछ समझे जानेवाले लोगों पर टिकी है। एक शूद्रा नारी के प्रति कठोर कठुणा का सपाट गथात्मकता में उभर उठी है -

यैन देता, बड़ा मेला

मन उसका समाज है

चोट साईं हुई वह रामजी के राज है,

झुँकी को मिला नहीं,

जिसे कुछ भी नहीं

ठाठ बँबाया मैं पीठे-पीठे शब्द कहकर

पसती रही वह बाँधुबों की बोलों रह रहकर

यहाँ बड़ा मेला। मन उसका समाज है' में शूद्र नारी के दुःख के विद्वान, वीक्षक की कड़ी सटीक अभिव्यक्ति मिली है। वाग 'चोट साईं वह रामजी के राज है / झुँकी को मिला नहीं / जिसे कुछ भी नहीं' में कृषी धार्मिकता-वाक्यात्मकता पर प्रहार है। वैसे 'रामजी के राज' प्रयोग

में व्यंग्य की सूक्ष्म ध्वनि अन्तर्निहित है । और, इन सब के बाद ' मीठे मीठे शब्दों की निष्क्रिय मिठास, सौखीन दया शब्दों में उभर उठी है ।

स्वच्छंद अमिथात्मकता, अमिव्यक्ति के लुपन का बड़ा सटीक उदाहरण प्रस्तुत करता है ' स्फटिक शिला ' का अन्तिम वंश, जिसमें स्फटिक-शिला देखते हुए यात्री की ओस सघःस्मृता युवती पर पड़ती है -

ओस पड़ी युवती पर
 आयी थी जो नहाकर,
 गीली घोंती सटी हुई मरी देह में, सुघर
 उठे पुष्ट स्तन, दुष्ट मन को मरोड़कर,
 वायल दुर्गों का मुक्त कुल हुवा छोड़कर ।
 बदन कहीं से नहीं कोपता
 कुह भी संकोच नहीं ढोपता ।

एक बँधी-बँवाई दृष्टि अगर इस वंश में बरलीलता देखती है, तो कोई वास्तव्य नहीं । लेकिन उन्मुक्त दृष्टि से देखने पर अवोक्षनीय वज्रना से मुक्त इस बैलीस बिज्र की सराहना करनी पड़ेगी, जिसमें नारी-शरीर के प्रति विस्मय या घृणा का कुंठा मात्र न होकर एक अकृत्रिम वात्मीयता है, सहज प्रतिक्रिया है और जो वायुनिक मात्र-बोध के अधिक निकट है । इस सारी मानवीय क्रिया-प्रतिक्रिया को सीता और अर्जुन के पौराणिक प्रसंग से जोड़ देना बड़ी अप्रत्याशित और साहसिक कल्पना का प्रतिकूलन है -

बहुल ठठे हुए उरीजों पर बड़ी थी निगाह
 बाँध थी अंत की, नहीं थी कोई बाह
 देखने की मुक्ति और,
 जैसे मरी विषय स्तन, है ये कितने कठोर ।
 मेरा मन बाँध उठा बाद बाई जानकी ।
 कहा तुम राम की,
 जैसे दिव्य बलीन ।

बहुमूर्ति और अभिव्यक्ति के स्तर पर कवि का द्रष्टा यहाँ द्रष्टव्य है, जिसके फलस्वरूप वह नितान्त स्वामाधिक मानवीय व्यापार को पौराणिक प्रसंग की परिणति देकर एक प्रकार से जाति-मूर्ति करने की चेष्टा करता है, यथार्थ को उदात्त कल्पना से संपृक्त कर उसकी तीव्रता को कम कर देता है । जानकी के स्मरण के नाते मंछे ही वह उस नग्न नारी-शरीर से अपने को पृथक् कर ले, पर इसमें संदेह नहीं कि कर्तव्य मानस को उभारने का उसका उद्देश्य व्यर्थ नहीं हुआ है । हिन्दी-काव्य के संदर्भ में नहीं और अतीति साक्ष्यपूर्ण- ऐसी स्थितियों को, उनके समूह द्रष्टा में रूपायित कर सकने की चेष्टा को केवल अश्लीलता का " विल्ला " देना समीक्षा की संकीर्णता का सूचक होगा । शब्दों में अपनी सपाटता में नग्न शरीर और (साथ-ही) नग्न मानस की क्रिया और प्रतिक्रिया को एक जीवन्त निव्व बनाने की बढ़िया कोशिश की है ।

विशेष्य कवितारें " कुकुरमुठा " के प्रथम संस्करण में भी देखी जा सकती हैं । इनके बतिरक्त " नये पसे " की कविताओं थोड़े के पेट में बहुतों को आना पड़ा " " राखे में अपनी रत्नाली की ", " कुत्ता मौँके लगा, " डिप्टी साख बाये " मरू मरगा रहा " में यथार्थ की विविध भूमियों का आकलन वर्णन की नितान्त गद्यात्मक, किन्तु अर्थ-प्रवण भाषा में हुआ है और इनसे " कुकुरमुठा " की कविताओं के जागे की विकास-यात्रा का बीघ होता है । विशेषता यह है कि " मास्की-ढाकेलास " की तरह इन कविताओं में भी वर्णन के भीतर है व्यंग्य की अनेक छानि छुनाई पड़ती है, अभिर्ण के बावजूद उनमें " स्वशब्दवाच्यत्व " नहीं है । " मरू मरगा रहा " का एक सुसा उदाहरण देते योग्य है -

बावकल पण्डितजी पेश में बिराजते हैं ।

माताजी की स्वीटचरुण्ड के कल्पताल

अमिदिक के कलाच के छिर डोडा है ।

बड़े नारी नेता है ।

यहाँ एक-एक शब्द में (जो अलग-अलग नितान्त सामान्य हैं, किन्तु विशिष्ट क्रम में कहे जाते हैं) कमी और कमी के बीच के अंतराल पर कड़ा

तराशता हुआ व्यंग्य कवि ने किया है। निराला की यह व्यंग्य-प्रणाली उन्हें वाधुनिक भाव-बोध में विशिष्ट स्थान देती है।

‘नये पक्ष’ - और साथ ही ‘कुरुरमुत्ता’ और ‘वणिमा’ काव्य-संकलन की कुछ यथार्थपरक कविताओं के संदर्भ में यह महत्वपूर्ण प्रश्न सीधे उठाया जा सकता है क्या निराला जन-साधारण के जीवन से अभिनिष्ठ इस भाषा को उतना ही समर्थ, प्राणवान् और अर्थ-प्रवण बना सके है, जितना कि रोमाण्टिक और क्लासिकल काव्य की तत्सम शब्द-प्रधान भाषा को ?

भाषा के अभिजात और सामान्य दोनों धरातलों का संस्पर्श निराला ने समान बढ़ाता है किया है और जन-साधारण के जीवन से दूरकी उनकी भाषा में कोई कठोरता नहीं है, कोई हीनता-ग्रन्थि नहीं है।

‘कुरुरमुत्ता’ की छबी-बौड़ी डींगों में ‘सजोररा’ की ग्राम्य-प्रकृति के वर्णन में ‘स्फटिक-शिला’ के ठेठ, पेशी वातावरण के वर्णन में निराला पूरे आत्म-विश्वासके साथ ही टक्काही भाषा का प्रयोग करते चले हैं।

(परवर्ती गीत : ‘कैना’, ‘बाराचना’, ‘गीतुर्ब’)

निराला का परवर्ती काव्य (‘कैना’, ‘बाराचना’, ‘गीतुर्ब’) अनुभव और अभिव्यक्ति के स्वर पर उनके पूर्ववर्ती काव्य से जुड़ा हुआ है, और इस भावे में कवि की पिछली उपलब्धियों को नये संदर्भ में प्रस्तुत करता है। इन परवर्ती गीतों की काव्यभाषा का अध्ययन कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है - (१) इन तीनों गीत - संकलनों का बहुत बड़ा भाग हिन्दी भाषा के निजी सीन्धु, लोक-रस सांगीतिक संभावना से युक्त है, और एक-एक पिन में इस प्रकार के नये गीतों की रचना कवि वाप में इस महत्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत देती है कि गीत-रचना में वैसी निराला की प्रक्रिया बड़े पैमाने पर है, आत्म-विश्वास की काव्य की दूर, लोक-तत्त्व की काव्य में प्रतिष्ठित करती है, कि इन गीतों में नये गीतिका के संस्कार-निष्ठ शब्दों की रचनात्मक जातिमूर्ति

करता है, कुछ-कुछ उसी तरह - जैसे 'राम की शक्ति-पूजा', 'तुलसीदास' जैसी अभिजात शब्दावली वाली कविताओं के बाद 'कुरुरमुषा', 'तेला' और 'नये पत्ते' के जन-प्रयोगों में, (२) तत्सम शब्दावली में अनुस्यूत सूक्ष्म अर्थ-कवियों से संपन्ने 'गीतिका' के गीतों के समकक्षा परवर्ती गीतों की सामान्य शब्दावली में अर्थ का तनावयुक्त संप्रकाश दर्शनीय है, और इस रूप में ऐसे गीतों के मध्य 'वक्का', 'वाराधना', 'गीतार्णव' के कुछ संस्कृतनिष्ठ गीत भी हल्के लगने लगते हैं।

(३) यों तो निराला काव्य का एक बड़ा मांग भाषा और संवेदना के स्तर पर रहस्य, दुरुहता से मरा हुआ है (विशेषतः गीतों के प्रसंग में 'गीतिका' से और उदाहरण देस जा सकते हैं) किन्तु पूर्ववर्ती काव्य की रहस्यमयता, दुरुहता बहुत अंशों में सामिप्राय है, वहाँ भाषा के मौलिक, रचनात्मक प्रयोग है, अनुभव की जटिलता है, झुरी और परवर्ती गीत-सृष्टि में वक्कर ऐसा लगता है कि निराला अपनी मानसिक और शारीरिक रुग्णता के फलस्वरूप व्यस्पष्ट हो गये हैं, बहुत प्रयत्न करने के बाद भी गुल्यी नहीं सुलफती। 'वाराधना' का '(ज्ज) हाथ समाई है (गीत सं० ३२) द्रष्टव्य है। कहीं शाब्दिक सिलवाहू में कवि पूरे गीत के समन्वित प्रभाव को समाप्त कर देता है - 'बन जाय मले शुक की उसतै' ('वक्का', 'गीत सं० ६) इसका उदाहरण है या 'वाराधना' के बाज मन पावन हुआ है / फेठ में पावन हुआ है की ताजी शुरुवात को यह चामत्कारिक और व्यस्पष्ट परिणति दी गई है -

कटा था जो पटा रह कर,
फटा था जो सटा रह कर,
छटा था जो सटा रह कर,
वक्क था, पावन हुआ है।

बंद की तुर्कों के घाय स्वच्छेय सिलवाहू को बड़े विस्तार में 'वाराधना' के हलके हल के पैमाने क्या गीत में देता जा सकता है। कुछ पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं -

हलके हलके हलके न हुए
पलके पलके पलके न हुए

उफले उफले फल के न हूँ
बैदाने मे थ तो दाने क्या ?

ऐसे प्रयोग किसी सज्जनात्मकता से उत्प्रेरित नहीं लगते और कार कहीं (कवि की मानसिक गहराइयों में) इनमें सज्जन के तत्त्व हैं, तो वे कुहासे से वाच्छादित हैं । कवि की इस अभिव्यक्ति प्रणाली का एक अन्य रूप उन गीतों में देखा जा सकता है, जिनमें वह शब्दों की लय से, उनके संगीत से खेलता रहता है, कर्म की ओर उसका ध्यान नहीं रहता - उदाहरणार्थ ' बाराचना ' के इस गीत में, जिसे पूरे-का-पूरा उद्धृत किया जा रहा है -

हँसी मेरे नयन,
कसी मेरे क्यन ।
हरी मेरे हरण,
मरी मेरे मरण,
कली मेरे चरण,
पली मेरे ज्यन ।
गहरी मेरे द्विकर,
बहरी मेरे प्रवर,
बहरी मेरे हतार,
बहरी मेरे क्यन ।

परवर्ती गीतों में विनय, मक्ति, तादात्म्य, कातरता, नश्वरता की क्षुब्धतियों को प्रधानता मिली है । ' गीतसुख ' में इस भावभूमि से कुछ छटकर प्रकृति के यथाथी वंश में कवि की वृत्ति रही है । इनके वृत्तिरिक्त महायुद्ध के बाद के स्वप्न-भंग से उत्पन्न तीक्ष्ण और निराशा की मिली-जुली क्षुब्धतियों को गीतों का विषय बनी है । प्रणय के कुछ नितान्त वात्मीय गीत भी इन संकलनों की विशेषता है । इन विविध संवेदनाओं से युक्त गीतों में है कृष्ण के विश्लेषण से परवर्ती काव्यभाषा के कर्मों का एक सुस्पष्ट चित्र निर्मित हो सकना

कहीं सामान्य शब्दावली में दूरभाषी संभावनाएँ विवृत हुई हैं ।

‘ बनीा ’ के दो गीत प्रष्टव्य हैं :-

ध्यास ली है, बुझावौ,
कृत के घूँट पिलावौ ।

प्रणय की स्तुति और वात्मिक मुक्ति के अनुभव को इस गीत में एक कर दिया गया है । बड़े वात्मीय प्रतीकों में कवि बेबसी के दुःख से उबरने की अनुभव करता है :-

समका है अपना सपना है,
कुटिया में तपना- तपना है
मिठुर शीत-जल में कपना है,
मुरकी बास पिलावौ -
कृत के घूँट पिलावौ ।

पूरे गीत " बोंबों न नाव इस ठोंव, बंधु " में गीत की अनुभूतिगत तीव्रता और सुकुमारता को भी मूर्धन्य कर दिया गया है -

बोंबों न नाव इस ठोंव, बंधु
पूजा सारा गोंव, बन्धु !

यहाँ नाव के न बोंबों की अनुभव और सारे गोंव के पूछने की बातों में जो लौक-लज्जा का भाव है, वह हिन्दी के अपने तत्त्व-रूप से समन्वित इस गीत में रूपायित हो उठा है । उल्लेखनीय यह है कि बिना सामान्य जन-जीवन का है, किन्तु कवि ने उसमें सूक्ष्म और सुकुमार संवेदना अनुस्यूत कर दी है ।

त्रैलोक्य की स्मृति है उद्भूत बाइलावकारी रौमाचि और बिपी
कम माया में इस तरह विवृत हुई है -

यह घाट बही जिस पर सैकड़
वह कभी मचाती थी सैकड़
बोले रह जाती थी सैकड़
कैसे थे बोंबों बोंव बंधु ।

" सैकड़ ", " सैकड़ ", " सैकड़ " भी स्वयं बोलवाच की पूर्वकालिक प्रियारें प्रणय के उद्भूत अनुभव की बेबीस डंग से व्यक्त करती हैं ।

(३६२)

सकते हैं ।* दुस्तता रहता है जब जीवन "(२२) में जीवन की रुग्णता, वसहावता, शोमाहीनता को उदास प्रकृति के क्षुब्ध में संशुष्कित कर दिया गया है :-

दुस्तता रहता है जब जीवन,
पत्तकड़ का जैसा वन-उपवन ।
फर फर कर जितने पत्र नवल
कर गये रिक्त तब का तरुवल
हैं बिंहर शेष केवल संवल

जिसे लहराया था कानन ।

कविकेमानस में

वन्ति वंश में जीर्णता के रस्सास क्षय के कस्तूर में से उपजा अवसाद.

और इसमें एक वायुनिक मिद्विन्दता उमरती है :

यह वायु कांती वाई है,
कोयल कुछ दाणा कुछ गाई है,
स्वर में क्या मरी बुढाई है,
दोनों डलते जाते उन्मत्त ।

३७ वें गीत की नयी अभिव्यक्ति-प्रणाली देखने योग्य है -

मेरा फूल न कुम्बला पाये
जल उलीच कर मूल सींचकर
छोटे लुन तरुन्तरु के साये ।

गीत की सारी वाशवादिता - प्रकृति के प्रसन्न-उन्मुक्त चित्र,
जान की जीवनाकांक्षा - के वातकुल तनाव प्रष्टव्य है -

छोटी ग्राम बच् पनवट से,
लगा चितौरा कने पट से,
बैसी बाव छिल्ली है छट से,
कवि के अग्नि-प्राण उकताये ।

सारी विश्वन्यता के वातकुल कवि के अग्नि- प्राण उकताये *

यं जीवन की बैसी वीर छल्ल गहरी हो गई है । इस तरह की पंक्तियों वायुनिक

भाव-बोध की बिल्कुल निष्पत्ति से संस्पर्श करती है ।

‘ मन न मिले न मिले करि के पद ’ में ज्ञान-हीन मानव की दुर्दशा पर तीखा व्यंग्य है -

गलती रही वासना जी तन,
न बना यौवन, न बना जीवक,
भरे हुए उपवन में जनम
मानव रहा वमान भरा-मम ।

अंतिम अंश में कवि का विद्वान्मन और तीव्र हो गया है -

ज्ञान गया तो प्रायः पशु है,
बुद्धि न हुआ तो निर्बल कु है,
बसबुरा में केव दस्यु है,
कपने प्रण में कपण, न वाञ्छव ।

‘ ज्ञान गया तो प्रायः पशु है ’ में ‘ प्रायः ’ का प्रयोग ज्ञानहीन मानव के पशुत्व-भाव को हल्का नहीं करता, वरन् और खन कर देता है, जैसे ‘ लौह-पत्थर ’ कविता में ‘ प्रायः ’ का प्रयोग दुपहर के भाव को कम न कर और गहराई दे देता है - ‘ प्रायः हुई दुपहर । ’

वात्तिक मुक्ति के अनुभव को बहुत खरू ढंग से निराळा ने प्रस्तुत गीत-दण्डों में ढाँह तुमने खीनी / हर ठी सुगंध रति की मीनी ’ में सुलारित किया है -

किस नम छ जाना मन माया,
समक भी कुछ न समक पाया,
ऐसे निष्काम हुई काया,
और कोई छाड़ी मीनी ।

मीनी छाड़ी का अग्रस्तुत धार प्रसंग को वाञ्छित कर देता है और निष्कामता का भाव कहीं गहरे जाकर मन को छू लेता है । ‘ वात्तिक मुक्ति ’ के प्रसंग में इस तरह का खरू अग्रस्तुत, वात्कीयता, तन्मयता की व्य-हायारें व्युत्पन्न करता है ।

(३६४)

“गीतागुण” के बादल रे, जी तूझे में शब्दों के परिचित सामान्य रूप मन की बैक्री, कसबाद और घुमड़न को माभिक अभिव्यक्ति देते हैं -

बादल रे, जी तूझे ।

किये उपाय सैकड़ों तन के
मन के, चरण मिले सज्जन के,
व्यर्थ प्रार्थना जो अब है
पन्जर पिन्जर कर के ।

निराशा, उद्वेग की सवनता का अंजन में - वधकार के प्रसार में - उत्तरौत्तर बढ़ती जाती है -

जब बैधियाली ही बढ़ती है,
झाया झाया पर बढ़ती है,
प्राणों के घन श्याम-गगन से
बूँदों कभी न बरसे ।

परवर्ती गीतों में लय के बहुत सुन्दर, काव्यात्मक प्रयोग निराशा ने किये हैं, जो इन गीतों की लोक-प्रकृति के परिप्रेक्ष्य में उन्मुक्त बन पड़ी है, उन गीतों में, जिनमें प्रशान्ति का भाव है, मूक अस्वहायता है, वैराग्य है । लय का यहाँ ठहरा-ठहरा रूप भाषा से संवेदना को जोड़ता है । “वक्री” के कुछ गीत “निविड़ विपिन पथ आल” (४०), “वेदना बनी, मेरी कनी” (४२), “तुम से जो मिले नयन” (४५) इसके उदाहरण हैं । सासतीर से वाराचना में यह प्रवृत्ति अपने अत्यन्त रचनात्मक रूप में सक्रिय है - ४६वें गीत द्रष्टव्य है -

मन का समाहार

करी विश्वाधार ।

गहन कष्टक बटिल

मा फँस मन निविड़ल

गया है तुझ तिल

जी पके का धार ।

कोई नहीं और,
 एक तुम हो ठौर
 दूर सब का पोर
 मव से करो पार ।

जिसमें कातरता और विनय सिर्फ लय के इस ठहराव में मुसुरित हो गये हैं । लय का और अधिक कलात्मक उपयोग ६२ वें गीत में द्रष्टव्य है, जहाँ शब्दों की विशिष्ट संयोजना, वाक्य का मौलिक रूप एक नई संवेदना जागृत करता है -

मग्न तन, रुझा मग्न
 जीवन विषाण्ण वन ।
 दृष्टि दृष्टि दृष्टि देख
 जीर्ण सज्जित गैह,
 धिर गये हैं गैह,
 प्रलय के प्रवर्णन ।
 कलता नहीं हाथ
 कोई नहीं साथ
 उन्नत, क्वित माथ
 दो शरण, दो शरण ।

कला-बेष्टा और सहजता का ऐसा निस्तरा हुआ रूप कलणा और कातरता के इस वातावरण में प्रस्तुत करना अपने में स्मरणीय है । पूर्ववर्ती गीतों में 'केला', 'सुन्दर-निकर' कह गया है, के समझा यह गीत अपने रचना विधान और लय की सरलता-सादगी में एक विशिष्ट स्थान रखता है । शब्दों में कवि ने प्रवर्णनीय कलणा भर दी है । 'दृष्टि दृष्टि दृष्टि देख / जीर्ण सज्जित गैह' में मानव जीवन के दो विरोधी दृष्टियाँ - उतार-चढ़ाव - की अवतारणा है । निराशा की साविक पद-मुद्रि का कड़ा कलणा पर मध्य रूप ऐसे गीतों में देखा जा सकता है । अन्तिम पंक्ति 'दो शरण, दो शरण' में चमत्कार का उपयोग कितनी काव्यात्मक है साविकता, संवेदनात्मक लिहाज के

साध हुआ है - यह नज़रबंदी नहीं किया जा सकता । अलंकरण यहाँ भाषा-प्रवाह में एकत्र हो गया है, भाषा हो गया है । कवि के वाकुल प्राण दोनों के लिए संग्राम-स्वरूप वाराण्य की शरण चाहते हैं ।

बड़े खामोश रूप में ठेठ शब्द प्रयोगों पर वाधारित निराला के परवर्ती गीत संगीत और काव्य का संपृक्त अनुभव प्रस्तुत करते हैं । 'बकना' के ६६वें गीत में नश्वरता और ईश्वर-निर्भरता की इसी ठेठ शब्दावली में अभिव्यक्त किया गया है -

कौन गुमान करौ बिन्दगी का
जो कुछ है कुल मान उन्हीं का ।

शरीरीत्सव और शरीर-सौन्दर्य के विविध वर्णों के मध्य निराला का यह वर्ण भी प्रष्टव्य है, जो संतों की भाव-भूमि के बहुत करीब उन्हें ले जाता है -

बोधि हुए घर-बार तुम्हारे,
माथ है नील का टीका,
दाग-दाग कुल का-स्याह है,
रंग रहा है फीका -
तुम्हारा कोई न जी का ।

'वाराणना' का २६वें गीत शब्दों के कौपीनारिक रूप और मंगिमा का बड़ा बढ़िया उदाहरण है । इस गीत की लय भिन्न कोटि की है-

सुख का दिन दूबे दूब जाय ।
तुम्हें न सख्त मन जाय जाय ।

समपेक्षा और निष्ठा का तीव्र-मृतर रूप इस गीत में है । 'गीतगुञ्ज' का प्रसिद्ध गीत 'कमल की बोंस पर बाई' (७) ठेठ और प्रतीकात्मक शब्दों में गीत का एक विशिष्ट मंगिमा प्रस्तुत करता है -

कमल की बोंस पर बाई ।
बन बट का छीदा कर बाई ।

(३६८)

जो न हुआ वह गुजरे होकर
जो न गया वह लौटे रो कर,
जो न हुआ सोलो तुम घी कर,
हैक तुम्हारी मन में ठहर ।

“ वाराधना ” के तत्सम-तद्भव के सम्मिश्रण में रहे कुछ गीत अपनी ज्येष्ठ-प्रक्रिया में वस्पष्ट है, उनकी रचनात्मकता का सही बोध नहीं हो पाता । उदाहरणार्थ गीत सं० (२) (४३) । एवों गीत ‘तुम से लाग लगी जो मन की ’ अपनी भाषिक संरचना की दृष्टि से उत्कृष्टनीय है, जिसमें तादात्म्य की अनुभूति को पहले तो बड़े सहज शब्दों में, परिचित प्रतीकों में मुखरित किया गया है -

तुम से लाग लगी जो मन की
जा की हुई वासना बासी ।
गंगा की निर्मल धारा की
मिठी मुक्ति, मानस की काशी ।

विशेषतः पहली दो पंक्तियों की वात्मीयता और अन्तिम दो पंक्तियों का वृक्षस्पष्ट प्रतीक-विधान बड़ा भास्वर प्रतीत होता है । “ वासना ” और “ बासी ” के अनुप्रास में तत्सम-तद्भव का मेल बेजोड़ है । एक में वाकवाणी की व्यंजना है, दूसरे में उपराम का भाव है । अन्तिम वंश में संस्कृत का “ निर ” उपसर्ग रचनात्मक आवश्यकता का प्रतिकलन है, जिसमें मानसिक मुक्ति का विश्रुता है वही हुआ है -

निःस्पृह, निःस्व, निराभय-निर्मम,
निराकाङ्क्षा, निर्लज्ज, निरुद्धम,
निर्मय, निराकार, निःसम सम,
माया बाध पदों की बासी ।

२६वें गीत “ हिम के वात्स के लज कुल्लों ” में भी तत्सम और तद्भव का ऐसा ही रचनात्मक रिश्ता स्थापित होता है । कुछ पंक्तियों उद्धृत हैं

बीमे कठिन पदा निष्पादय
पंडे सुनिष्ठ लज वनिमादय
बीमे बीमे हीम कर लल्लो ॥

जैसे " निष्पावन ", " चतुर्विध ", " अभिमावन " और " सीमा "
 उल्लोहों की सन्निवृत्तता में ही सच्चा जागरण, पुष्ट शक्ति उदित हो सकती है ।

निराला के मन में तत्सम शब्दावली के प्रति जबर्दस्त आकर्षण
 रहा है, जिसका बड़ा सबन रूप उनके पूर्ववर्ती काव्य में देखा जा सकता है । परवर्ती
 गीतों की सामान्यतया लोक-प्रचलित ठेठ शब्दावली के बीच उन्होंने संस्कृतनिष्ठ
 शब्दों से परिपूर्ण उनके गीतों की भी रचना की है । " जैना " का प्रार्थना-
 गीत (जिसमें जागरण की कामना है) तत्सम शब्दावली पर आधारित गीत-
 रचना का एक उत्कृष्ट उदाहरण है । इस गीत की कसावट देखने योग्य है -

तिमिरवारण मिहिर बरसी ।

ज्योति के कर बन्ध कारा -

गार जा कौ सजा परसी ।

धारा का कैरी कारा है, जिसका कैरा ली मिट
 सकता है, जो तिमिरवारण मिहिर (घुम स्तर पर दीप्तमान सत्य) स्पष्ट
 कर दे । " नात के संघात पर उत्थान देकर प्राण बरसी " जैसे आंतरिक ध्वनि-
 काव्य की निरीक्षा से युक्त मौलिक तत्सम-प्रयोग गीत को तीव्र मास्वरता
 प्रदान करते हैं । " गीतिका " के जागरण-गीतों की संस्कृत-निष्ठ भाषा के
 मध्य इसे रखा जा सकता है । " वारावना " के प्रथम प्रार्थना-गीत " पया के पद
 को पाकर है । " में भी संस्कार-निष्ठ शब्दों की जय-गरिमा अनुस्यूत है ।
 " वारावना " के छठे गीत " मरा हूँ हजार मरण / पाई तब चरण-शरण "
 भी प्रिय-सन्निध्य के अनुभव को तत्सम शब्दों में अभिव्यक्ति देता है, जिसमें
 " मरा हूँ हजार मरण " की मौलिकता काव्यात्मक सार्थकता और समुद्रि से
 मरी हुई है । ऐसे प्रयोग संसार की विविध-रूपा बाधाएँ, घात-प्रतिघात की
 कड़ी सटीक अभिव्यक्ति देते हैं ।

इस गीतों में एक उच्च का पुनः पुनः आनुति द्वारा कवि
 ने उन्हें विशिष्ट संरचना से युक्त किया है । " जैना " में नील " उच्च की
 वह आनुति प्रष्टव्य है -

नील	कवि जल
नील	गगन-तल
नील	कमल-तल
नील	नयन-प्रथ ।

‘ नील ’ शब्द विस्तार और गहराई की व्यंजना करता है, जिसकी अवस्थिति कवि ने प्रकृति के विराट और कमल दोनों रूपों में की है कवि ‘ नील ’ की यह सत्ता कहीं दूर तक उल्लिखित करता चलता है, जिसमें ‘ मृत्ति ’, ‘ मृत्यु शर ’, ‘ अनिल -रश्मि ’, ‘ निलय-लय ’ सभी समाहित हो जाते हैं । एक प्रकार का ब्रह्म वदंत भाव ‘ नील ’ की इस आवृत्ति में है, जिसमें शाब्दिक सिलखावट नहीं, अनुभव की तल्लीनता है । ‘ वाराणसा ’ के ४५वें गीत में भी ‘ नील ’ की ऐसी ही आवृत्ति हुई है -

नील नयन नील पलक,
नील वनक नील मलक ।

यहाँ प्रकृति के अपेक्षाकृत कोमल रूपों में ‘ नील ’ को स्थान दिया गया है । ‘ वनी ’ के ‘ नील ’ कवि जल ’ गीत में ‘ नील ’ और ‘ कवि -जल ’ के बीच जो रिक्त स्थान है, वह जैसे ‘ नील ’ की गहराई और विस्तार को सूक्ष्म अभिव्यक्ति देता है, यह योजना ‘ वाराणसा ’ के प्रस्तुत गीत में नहीं है ।

‘ वाराणसा ’ के ४५वें गीत में ‘ ज्योति ’ शब्द की आवृत्ति हुई है, जिसमें जागरण, प्रकाश और जीवन्मत्ता के अनुभव को कहीं रचनात्मक संवेदनशीलता से, ‘ ज्योति ’ शब्द की पुनरावृत्ति में प्रस्तुत किया गया है । स्वयं निराशा के अंक जागरण-गीतों की संरचना के समकालीन गीत की बनावट केतन योग्य है -

ज्योति प्रातः, ज्योति रात
ज्योति नयन, ज्योति नाव ।

जिसमें प्रकृति ही नहीं, मानवीय प्रणय की भी समेट लिया गया है -

ज्योति प्रथम प्रिय-दर्शन

ज्योति कम्प, वाक्कणीण

किन्तु इस तरह की संवेदनात्मक गहराई बाराबना का पक्षों
गीत' चल समीर चल कलि चल " नहीं जाता, कुछ तो इसलिये कि अनस्थिरता
दाण्डिकता का यह भाव बड़े तत्त्वात्मक रूप में अभिव्यक्त हुआ है, शब्दों में वह
तनाव और ठहराव नहीं है, जिससे दाण्डिकता-चंचलता प्रमविष्णु बन सके -

चल सौरभ चल चित्तवन

चल वन, उपवन, जीवन

चल जीवन, चल कल मन

चल पुरसरि, चल निर्मल ।

इस तरह के (वाचुचि-प्रधान) गीतों की संरचना में अभिधात्मकता
का यह सूत्रा है । प्रसाद के 'बजातल्लु' नाटक में 'बैकल-बन्धू' सूरी है चंचल /
'चल समी ग्रह तारा' गीत की शब्दावृत्ति में भी यही कमजोरी है । दूसरी ओर
'गीतसुख' के एक वाचुचित्परक गीत का वैशिष्ट्य द्रष्टव्य है :

जिवर दलिये श्याम विराधे

श्याम कुंज वन यमुना श्यामा

श्याम गगन, का वारिद बाधे

श्याम घरा, तुल-गुल्ल श्याम है

श्याम पुरमि चल बैकल बाधे ।

इस गीतिका हर पंक्ति में 'श्याम' (कुलीय 'नील') शब्द की
वाचुचि कीमल संका से जड़कर प्रणयिनी की रकांत निष्ठा को बड़ी मार्मिक
निश्कल और साकेतीय अभिव्यक्ति देती है । प्रकाशना में सरलता से पर्यवसित
चौन्वाले हैस धीरे-जात्मीय संवेदन को लड़ीबोली पर बाधारित काव्यभाषा
के अविभाज्य किन्तु-प्रधान रूप है बैलाय भाव से संयुक्त कर देना गीतकार की
कुशलता का प्रमाण है । यह बताने योग्य है कि तत्त्वम संज्ञा, विशेषणों के
बीच तत्त्वम प्रियाओं की किमीकना कवि ने रागात्मक अभिधाय है की है -

‘ गाजे ’, ‘ साजे ’, ‘ मेँजे ’, ‘ जाँजे ’, ‘ निवाजे ’, ‘ सँवाजे ’ जैसे क्रिया-प्रयोग सँवैदना के धरलूपन और अनौपचारिकता को कायम किये रहते हैं ।

परवर्ती गीतों का यह अध्ययन इस निष्कर्ष पर पहुँचाता है कि निराला का रचनाशील व्यक्तित्व इन्हीं विकृत और छलसशील नहीं हुआ, बल्कि कि एक प्रचलित प्रेम इन परवर्ती गीतों के संबंध में फैला रहा है, वरन कवि का विराट् व्यक्तित्व भाषा के ठेठ प्रयोगों में, लोक-जीवन के अनुभव में अपना उन्मोचन ढूँढ़ता है । एक बात और है - ‘ गीतिका ’ के संस्कृतनिष्ठ गीतों में निराला ने गीत-सौष्ठव को एक निश्चित समावना पर पहुँचा दिया था, किन्तु परवर्ती गीतों के प्रणयन के बिना हिन्दी भाषा की अपनी पकड़ के संस्पृश ही निराला वंचित रह जाते । कहना न होगा कि कवि की मानसिक स्वस्थता के कलस्वरूप उनके गीतों की अस्पष्ट भावभूमि और अभिव्यक्ति के बावजूद कि हिन्दी के गीतकार आत्मविश्वास की प्रतिष्ठित करने में कुतन्ताम हुए हैं और इस तरह उन्होंने तद्भवता पर आधारित रचनात्मकता का एक और आयाम विकसित किया है ।

प र ि श ष ट

(इस सूची में पुस्तक के प्रयुक्त संस्करण का उल्लेख है ।)

(क) वाचार् रचनाएँ

१) अणिमा : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद
१९७१ ई० ।

२) कनामिका : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', भारती मण्डार, लीडर प्रेस,
इलाहाबाद, १९६६ ई० ।

३) क्वराकिता : रामेश्वर कुकल केल, इंडियन प्रेस प्राइवेट लिमिटेड,
इलाहाबाद, १९४६ ई० ।

४) क्वेता : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', निरुपमा प्रकाशन, प्रयाग, १९६२ ई० ।

५) कौसु : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, सं० २०२५ वि० ।

६) वायुनिक कवि (१) : महादेवी वर्मा, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, सं० २००६ ।

७) वायुनिक कवि (२) : रामकुमार वर्मा, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, सं० २०१३ ।

८) वायुनिक कवि (३) : नरेन्द्र वर्मा : हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, १९६७ ई० ।

९) वायुनिक कवि (११) : रामेश्वर कुकल केल, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग,
१९६७ ई० ।

१०) वारावना : सूर्यकांत त्रिपाठी निराला, साहित्यकार संघ, प्रयाग, सं० २०१० ।

११) कानन-कुसुम : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद,
सं० २०२६ वि० ।

१२) कन्यावनी : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद,
सं० २०२६ वि० ।

१३) कुसुमपुष्पा : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', लोकभारती प्रकाशन,
इलाहाबाद, सं० २०२६ वि० ।

१४) नीलकुंज : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय,
वाराणसी, सं० २०२६ वि० ।

(३७४)

- १५) गीतिका : सूर्यकांत त्रिपाठी^१ निराला^२, भारती मण्डार, लीडर प्रेस,
इलाहाबाद, सं० २०२१ वि० ।
- १६) गुंजन : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, सं० २००३ वि० ।
- १७) ग्राम्या : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद
सं० १९७७ वि० ।
- १८) चित्राधार : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद,
सं० २०१४ वि० ।
- १९) करना : जयशंकर प्रसाद, भारतीय मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद
सं० २०२६ वि० ।
- २०) तारापथ : सुमित्रानन्दन पन्त, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १९६८ ई० ।
- २१) तुलसीदास : सूर्यकांत त्रिपाठी^१ निराला^२, भारती मण्डार, लीडर प्रेस,
इलाहाबाद, १९७० ई० ।
- २२) दीपशिला : महादेवी वर्मा, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, सं० २०२२ वि० ।
- २३) नये पत्ते : सूर्यकांत त्रिपाठी^१ निराला^२, निरुपमा प्रकाशन, प्रयाग, १९६२ ई० ।
- २४) नीरजा : महादेवी वर्मा, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, १९७९ ई० ।
- २५) नीहार : महादेवी वर्मा, साहित्य मदन प्रा० लि०, प्रयाग, १९७९ ई० ।
- २६) परिमल : सूर्यकांत त्रिपाठी^१ निराला^२, गंगा पुस्तक माला कार्यालय,
लखनऊ, १९६६ ई० ।
- २७) बल्लभ : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, इलाहाबाद
- २८) प्रेम-अधिक : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, इलाहाबाद, सं० २०२५ वि० ।
- २९) बैला : सूर्यकांत त्रिपाठी^१ निराला^२, निरुपमा प्रकाशन, प्रयाग, १९६२ ई० ।
- ३०) मधुकरणा : मगनती चरण वर्मा, ओम्ना कथु आग्रम, प्रयाग, १९३२ ई० ।
- ३१) युगवाणी : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, इलाहाबाद, सं० १९६६ ई० ।
- ३२) युगांत : सुमित्रानन्दन पन्त, इन्ड्र प्रिंटिंग वर्क्स, बल्मीडा, १९३६ ई० ।
- ३३) लहर : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, इलाहाबाद, सं० २०२६ वि० ।
- ३४) सौख्य-काफली : सूर्यकांत त्रिपाठी^१ निराला^२, कमुती प्रकाशन,
इलाहाबाद, १९६६ ई० ।

(ख) बालीचनात्मक ग्रंथ

- १) कौय और आधुनिक रचना की समस्या : रामस्वरूप चतुर्वेदी, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, दिल्ली, १९७२ ई० ।
- २) आधुनिक हिन्दी कविता की भाषा : ब्रजकिशोर चतुर्वेदी, गया प्रसाद एण्ड संस, गया, वाराणसी, १९५१ ई० ।
- ३) कवि निराला : नन्दबुलारे वाजपेयी, वाणीवितान प्रकाशन, वाराणसी, १९६५ ई० ।
- ४) कविता के नये प्रतिमान : नामवर सिंह, राजकमल प्रकाशन प्रा० लि०, दिल्ली, १९६६ ई० ।
- ५) कामायनी का पुनर्मूल्यांकन : रामस्वरूप चतुर्वेदी, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७७ ई० ।
- ६) काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, सं० २०२६ वि० ।
- ७) क्रांतिकारी कवि निराला : बच्चन सिंह, प्रकाशक बच्चनसिंह, काशी, सं० २००४ वि० ।
- ८) सहीबोली का बाँटोलन : शिशिरकिशोर मिश्र, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, सं० २०१३ वि० ।
- ९) चिन्तामणि (१) : रामचंद्र कुंज, इंडियन प्रेस प्रा० लि०, इलाहाबाद, १९६७ ई० ।
- १०) हायाबाद का काव्य-चिंतन : प्रतिभा कुण्डाग्रज, राधाकुण्ड प्रकाशन, दिल्ली, १९७९ ई० ।
- ११) जयशंकर प्रसाद : नन्दबुलारे वाजपेयी, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, सं० २००७ वि० ।
- १२) निराला : रामविलास झा, सिन्हात कृष्णात एण्ड कंपनी प्रा० लि०, १९६२ ई० :-
- १३) निराला : वात्सलता वास्या : कुमाय सिंह, नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७२ ई० ।
- १४) निराला और कवयित्री : रामचंद्र मदनमर, काशी प्रकाशन, काशी, १९६५ ई० ।

- १५) निराला का साहित्य और साधना : विश्वमरनाथ उपाध्याय, विनोद पुस्तक मंदिर, वागारा, १९६५ ई० ।
- १६) निराला की साहित्य-साधना (१) : रामविलास शर्मा, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, १९७२ ई० ।
- १७) पंत और पत्न्य : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', 'मृगा पुस्तकमाला कार्यालय लखनऊ

१९६६ ई० ।

- १८) पौष्टिक डिक्शन : बीवेन बारफ़ील्ड, फावर एण्ड फावर, १९५२ ई०
- १९) पौष्टी एंड एक्सपीरिंस : बार्बेराल्ड मैकलीश, १९६० ई० ।
- २०) प्रबंध-पद्य : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', 'मृगा पुस्तकमाला कार्यालय, लखनऊ, १९६० ई० ।
- २१) प्रबंध-प्रतिभा : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', भारती मण्डार, कलाहावाद, सं० ८७ वि० ।
- २२) प्रिय-प्रवास : मुमिका : व्योम्याधिष्ठ उपाध्याय 'हरिवीर', 'हिन्दी साहित्य कुटीर प्रनारस, १००० वि० ।
- २३) माया और संवेदना : रामस्वरूप चतुर्वेदी, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, दिल्ली, १९६४ ई० ।
- २४) छिटोरी प्रिटिक्ल : ए टाट लिट्टी : विन्कीटु तथा बुक, वाक्सफोर्ड पब्लिशिंग, कलकत्ता, १९५० ई० ।
- २५) छन्दो पौष्ट्य ग्रन्थ : विन्कीटु नौवतनी, एल्डीन प्रेस, १९६२ ई० ।
- २६) साहित्य-परीक्षा : जानकी बल्लभ शास्त्री, कला निवेदन, १९५० ई० ।
- २७) सेवेन टाउन्स बॉय एन्टी-विटी : विलियम एम्ब्रान, १९३० ई० ।
- २८) सकेलुस : कर्माकर प्रसाद, भारती मण्डार, कलाहावाद, सं० २०२४ वि० ।
- २९) सकेलुस एण्ड पौष्टी : डी० जी० मेन्स
- ३०) हिन्दी साहित्य का विकास : रामनन्द बुक, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, सं० २००६ वि० ।

पत्र - पत्रिकाएँ

- १) कालीचना : (जुलाई-सितंबर, १९७० ई०) (वक्तूबर-दिसंबर, १९७० ई०)
- २) एनकाउण्टर : कास्त, १९७२ ई० ।
- ३) साम्प्रतिक हिन्दुस्तान : ४ फरवरी, १९६८ ई० ।
- ४) साहित्य , वक्तूबर, वषी १, वक ३, १९५० ई० ।